ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

1-1215/97

Джонни Депп в фильме Джима Джармуша «Мертвец».

О фильме читайте в рубрике «Премьера «ИК»

«ИК»

ПРЕДЛАГАЕТ

«МЕРТВЕЦ» (Dead Man)
Джима Джармуша

«РЕАЛЬНОСТЬ КУСАЕТСЯ» (Reality Bites)
Бена Стиллера

«САЧОК» («Бездельник», Slacker),
«СМУЩЕННЫЕ И РАСТЕРЯННЫЕ»
(Dazed and Confused),
«ПЕРЕД РАССВЕТОМ» (Before Sunrise)
Ричарда Линклейтера

«ПРАВДА О КОШКАХ И СОБАКАХ»
(The Truth about Cats and Dogs)
Майкла Лемана

«ТОТ, КТО НЕЖНЕЕ»
Абая Карпыкова

«ИГРА В НОМЕРА» (Trainspotting)
Дэнни Бойла

THE LIVING END,
DOOM GENERATION
Грегга Араки

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ПРЕМЬЕРА «ИК»

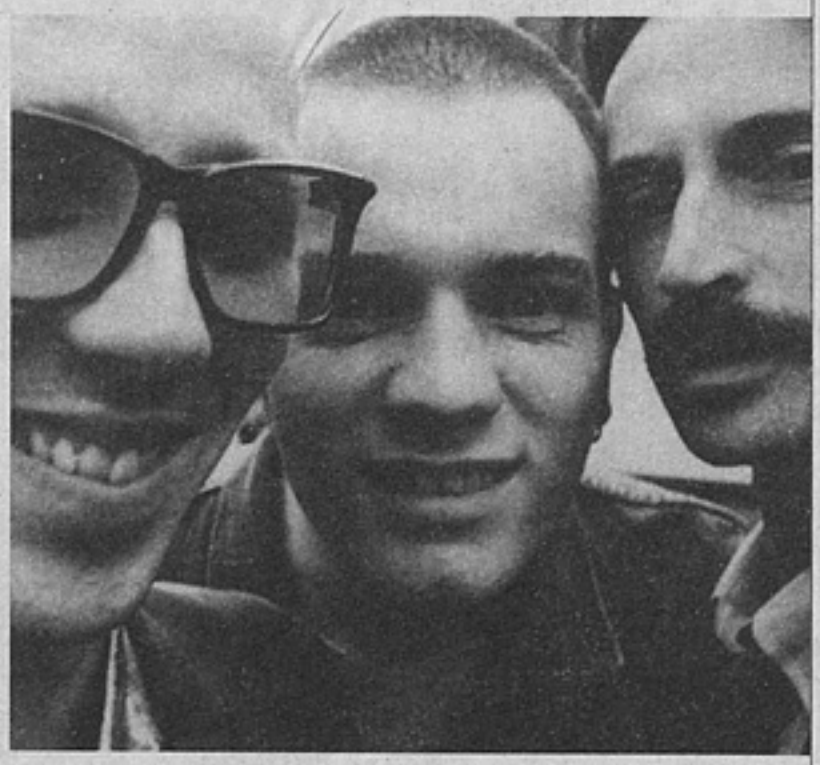
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
На ловца и зверь бежит 5

ДЖИМ ДЖАРМУШ
Сквозь зеркало воды 20

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ

ДЖАМИ БЕРНАРД 44
Квентин Тарантино: человек и его кино

СЕРГЕЙ ВЬЮКОВ 66
По поводу Тарантино



ТВ-РЕЗОНАНС

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ 96
Интерактивное телевидение в пятницу 13-го

«МЕРТВЕЦ»

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

28 ЛИДИЯ С. МАСЛОВА
Поколение «Х»: правда о беззубой реальности

32 ДЖОН СЭВИДЖ
«Дети взрыва» и «дети спада»

ИГОРЬ МАНЦОВ
Приключение в стране желаний

ПЕРСОНАЛИИ

70 ДЭННИ БОЙЛ
Новое поколение выбирает «Игру в номера»

75 НИНА ЦЫРКУН
Shitspotting

79 АНЬЕС-КАТРИН ПУАРЬЕ
Станет ли «Игра в номера» «Заводным апельсином» 90-х?

81 СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Три цвета поколения судного дня

86 ГРЕГГ АРАКИ:
«Тебе приснился кошмар...»

88 ЮРИЙ ГРЫМОВ:
«Я — творец»

92 Н.СИРИВЛЯ
Школа для умных

АСПЕКТ

ОКСАНА БОЧАРОВА, ЯКОВ ЩУКИН 100
Минитекст молодежных граффити

PRO И CONTRA

ДМИТРИЙ БЫКОВ 116
Постскриптум к ненаписанному

ИНТЕРВЬЮ «ИК»

ВИТАУТАС ЖАЛАКЯВИЧЮС 128
О чем мы молчим?

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ 154
Татьянин день

СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ

110 И. ПОЛУЭХТОВА
Штрихи к портрету

ШТУДИИ

120 В. БИБИХИН
Апокалипсис

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

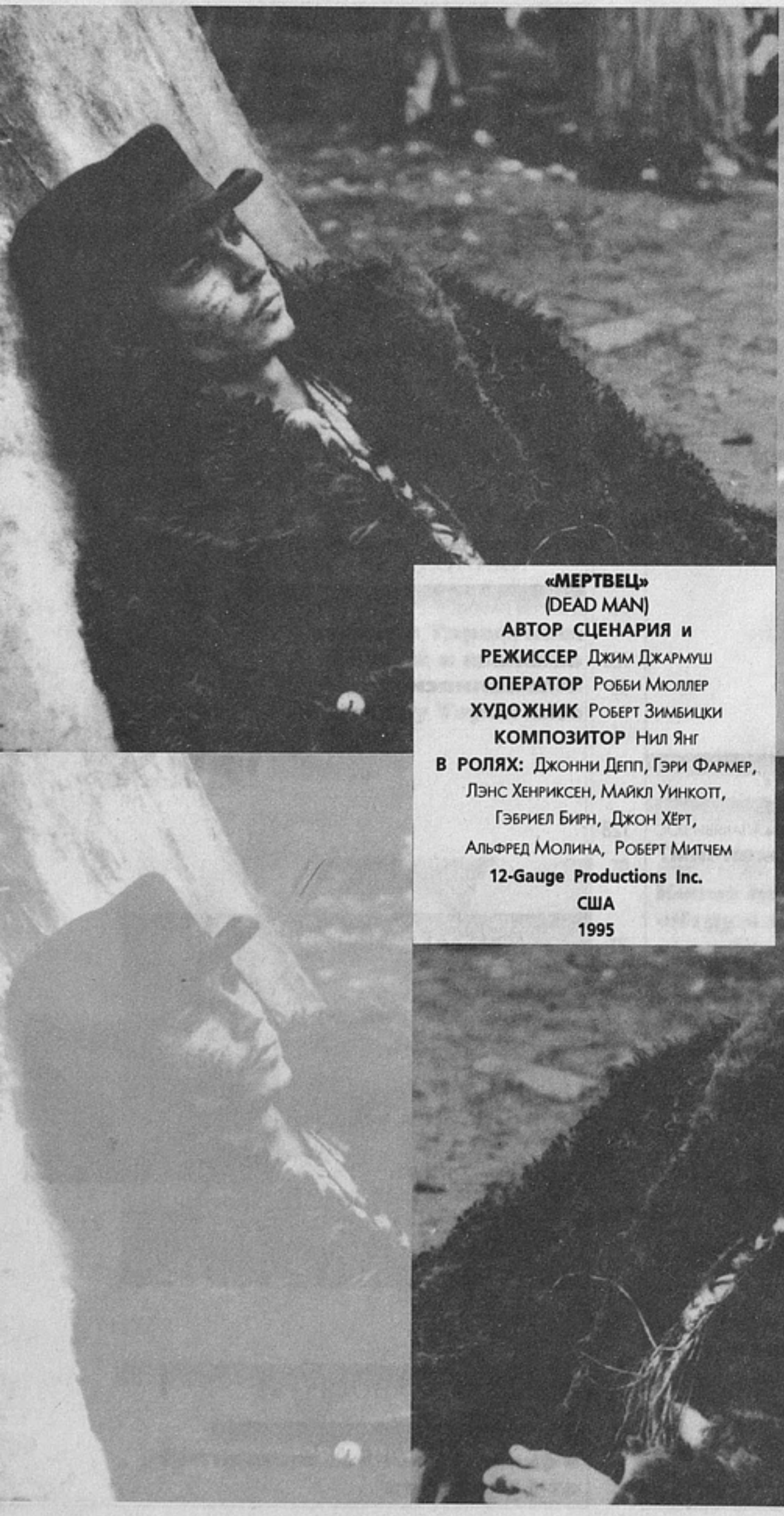
134 СЕМЕН ЛУНГИН
Тени на асфальте

136 ЛЮДМИЛА ГОЛУБКИНА
О Симе

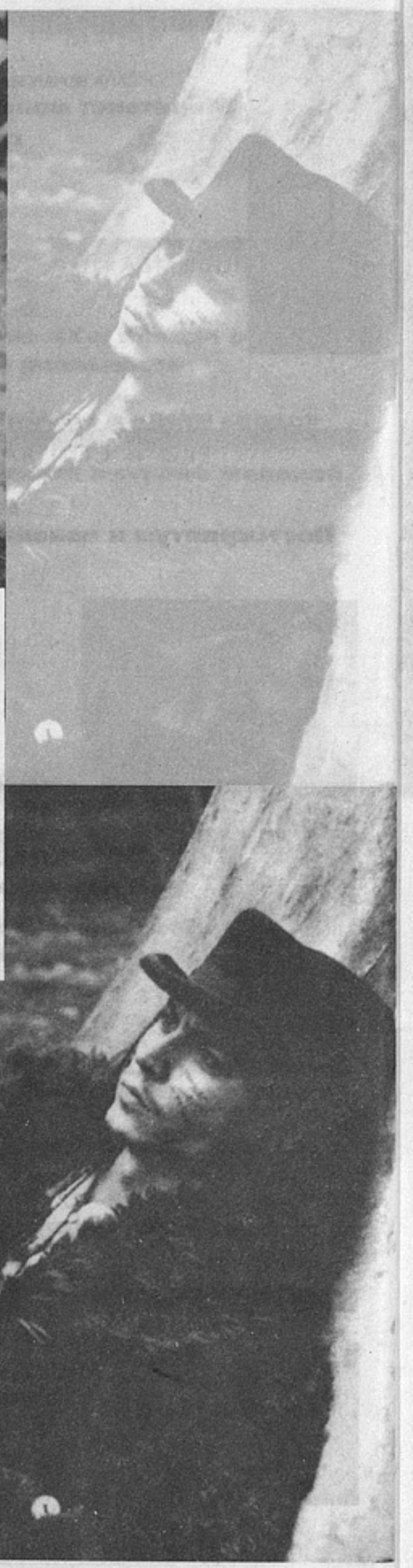
140 ЛАНА ГОГОБЕРИДЗЕ
«Лиле, как и всё...»

142 ЛИЛИАННА ЛУНГИНА
Как мы жили

170 SUMMARY



«МЕРТВЕЦ»
(DEAD MAN)
АВТОР СЦЕНАРИЯ и РЕЖИССЕР Джим Джармуш
ОПЕРАТОР Робби Мюллер
ХУДОЖНИК Роберт Зимбицки
КОМПОЗИТОР Нил Янг
В РОЛЯХ: Джонни Депп, Гэри Фармер, Лэнс Хенриксен, Майкл Уинкотт, Гэбриел Бирн, Джон Хёрт, Альфред Молина, Роберт Митчем
12-Gauge Productions Inc.
США
1995



ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

На ловца и зверь бежит

В горстке праха — бесконечность.
Уильям Блейк

Джим Джармуш предпослал фильму «Мертвец» про счетовода Уильяма Блейка и индейца по имени Никто эпиграф из Анри Мишо. Французский поэт и художник, экзальтированый остроумец, метафизик и путешественник, наследник сюрреализма, пользователь мескалина, исследователь сновидений, сборники которого назывались от «Кем я был» до «Познания с помощью бездн» (не путать с «Песнями Неведения и Познания, показывающими два противоположных состояния человеческой души» английского поэта и художника Уильяма Блейка), предупреждает до начала фильма о том, что «не следует путешествовать с мертвецом». Пренебрегая советом не случайного здесь автора, Джармуш тем не менее отправляет нас в путь.

Сила воздействия этого выдающегося произведения пропорциональна его сверхъестественному равновесию. И смысловой безграничности его тем, мотивов, отсылок. Путешествие с «Мертвецом» столь разнообразно, что заводит — несмотря на свой стройный, бликующий странностями сюжет — черт знает в какую сторону. «Человек выпрямляет кривые пути; гений идет кривыми»*, — писал Уильям Блейк в «Пословицах Ада», некоторые из них напоминает счетоводу индеец, тем самым надоедая ему его же собственными бреднями. Цитатами его тезки-однофамильца.

* Перевод А.Сергеева.

«Мертвец». Цветочница — Майли Авитал, Уильям Блейк — Джонни Депп

Этот «Мертвец» покоится на «волне грез». И на поэтической бесстрастности, интеллектуализме, сдержанной глубокой эмоции.

À part. В фильме «С унынием в лице» (другое его название «Бруклин-буги»), снятом Уэйном Вонгом и Полом Остером как продолжение знаменитого «Дыма», Джим Джармуш появляется в роли завсегдатая табачной лавки и выкуривает перед нами свою последнюю сигарету. Ее дымок веет и над «Мертвецом». Чудесный юмор нью-йоркского отношения к жизни — «Если ты подашь на меня в суд, я умру на пороге этого суда, но потом с тобой рассчитаюсь» — резонирует и в метафизически трогательном пространстве последнего фильма этого Артиста (то есть художника).

70-е, из которых вышли независимый Джармуш, а у нас — новые американцы — Довлатов с Бродским, не «адвокаты на велфере», манифестируют два фильма: «Более странно, чем рай» Джармуша и «Бойцовые рыбки» Копполы по роману Сьюзен Хинтон, прославившейся бестселлером «Аутсайдеры». История о двух недотепистых венгерских эмигрантах, едущих в Кливленд (откуда, кстати, начал свое путешествие герой «Мертвеца»), и история о двух братьях из картины Копполы соединяют два непохожих, но не чужих друг другу взгляда. Загадочно приближенных к нам в новом видении «Мертвеца». «Я испытывал странное ощущение, летая... как в кино... — вспоминал свое состояние Расти-Джеймс после того, как его избили. — Затем я увидел собственное тело, лежащее на земле. Это было совсем не похоже на то, когда смотришь на себя в зеркало... Я поднялся чуть выше и понял, что должен вернуться в свою телесную оболочку... Он не мертв, — услышал я»[1].

«Птица на собственных крыльях не взлетит чересчур высоко», — говорит Блейк в «Пословицах Ада». Раненому счетоводу, ставшему после встречи с Никто убийцей-поэтом, не добраться до себя без помощника.

70-е — это похмелье после крайнего радикализма бунтующих 60-х. «Великий» — идейный — «отказ» полуночных ковбоев, беспечных ездоков сменился безыллюзорной практикой — повседневной жизнью. Экстатический «выход из себя» — изломанной дорогой к себе. «Конец искусства», провозглашенный утопистами и нигилистами, — воскрешением автора. Контркультурный «редукционизм» — минимализмом в искусстве, тоже противостоящим культурному истеблишменту, но без зазывных лозунгов.

70-е — это компрометация любого действия, которое неизбежно, невольно, во имя благих целей становится убийством. Действовать — значит преступать. Не действовать — очень трудно или невозможно. В эти тиски зажата новая трактовка гамлетизма.

«Мертвец» — трезвый контржест на размывание границ искусства и жизни, уничтоженных ревущими 90-ми. Но и рефлексия по поводу этих зыбких границ тоже.

«Мертвец» — фильм о странствиях в зазеркалье. Неожиданности тут подстерегают на каждом шагу, напряжение ритмически чередуется с расслаблением, маски вместо лиц одушевляют персонажей, бутафорский картон дышит в иррациональном пейзаже, как живая материя.

Некто в клетчатом костюме едет в поезде в Город машин. Пассажиры, похожие на заведенных марионеток, будто пересели в вагон из массовки кинотеатрального балагана. К Блейку, «клетчатому», подсаживается кочегар этого поезда и заводит разговор: «Погляди в окно. Помнишь, как ты плыл на пароходе... И вода у тебя в голове напоминала ландшафт, и ты думал: почему ландшафт движется, а пароход остается неподвижным?.. Зачем ты приехал сюда, в эту адскую дыру?»

Так начинается сошествие к вратам ада[2] — сомнамбулические приключения героя. (Алисе в поезде Зазеркалья кондуктор говорил, что она едет не в ту сторону. Алиса за зеркалом бежала со всех ног, но оставалась на том же месте. А счетоводу — чтобы прожить «перед лицом смерти» и «выпустить дух» — придется плыть за ландшафтом.)

Титры «Мертвеца» (Dead Man) разлетаются на экране как высохшие косточки-буквы — так Джармуш, в согласии с поэтом Блейком, прокладывает путь «над костями мертвых», отменив эпиграф и предупредив нас в своем «таинственном поезде»[3]: «Я не доверяю словам, написанным на клочке бумаги». Мы — на целлулоидной пленке.

Город. Его медленно пересекает герой в клоунском костюме. Мимо проплывают: лавка гробовщика, детская коляска, закопченные прохожие с остановившимся глумливым взглядом, в застывших выразительных позах[4]... Секс на улице... Страшно веселенькая, дымчатого цвета, прокуренная преисподня. Театр теней. «Грешный город»... Только для взрослых», — прочел театральную афишу Бой-Мотоциклист».

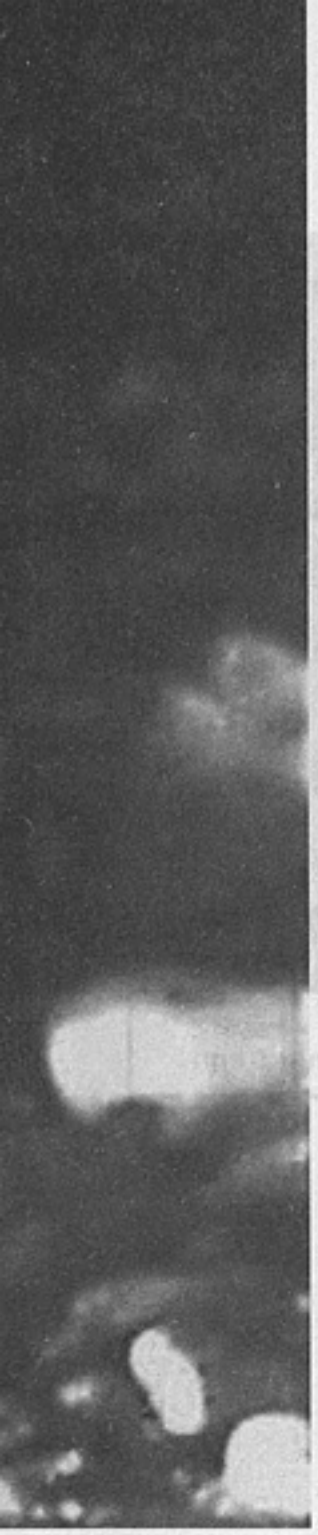
Контора завода. Место счетовода оказалось занятым. Черный юмор «чернорабочих» за счетами и бумагами. Здесь — первый поворот сюжета. Блейка на завод не допускают, как бы предупреждая: не счетоводом будешь, а безработным, парией или, может быть, убийцей. (В пьесе Брехта «Что тот солдат, что этот» мирный рыбак шел на базар рыбу продавать, но по воле обстоятельств переквалифицировался в солдата, а значит, в убийцу.) В кабинете директора пусто — только череп на столе и дымящаяся сигара. Он появляется внезапно, как бог из машины в Городе машин: «Единственная работа,

«Мертвец». Уильям Блейк — Джонни Депп

которую получишь, — это выращивать ромашки из соснового ящика». Так пробивается внезапный росток нонсенса английского оттенка. Интеллектуальная инверсия в сказке для взрослых, не утративших — несмотря на практические заботы — детского дара проникать сквозь видимую реальность.

Теперь заглянем вперед (или назад).

Наемный убийца спит в этом фильме с игрушкой, плюшевым мишкой[5]. И во сне, держа ухо востро на пистолете, бормочет: «Мам, я хочу печенья». Эта легкая сюрреалистическая деталь — улыбка Джармуша над «убийцей», играющим, как мальчик, в настоящего ковбоя. Здесь охотники на привале слушают сказку про трех медведей, а рассказчик (Игги Поп), в женском платье и чепчике — на свой лад тоже поэт, двуполое существо, «лирический гермафродит» по прозвищу Салли — пародирует мистическую концепцию Блейка о единстве мужского и женского начал, распавшихся с отпадением от Бога. Здесь один убийца, не убивший в себе поэта, спрашивает другого: «Тебе когда-нибудь хотелось быть луной?» А про третьего говорит, что он «убил, трахнул и съел своих родителей» — простодушная издевка Джармуша над хиппстерскими революциями. Здесь директор завода беседует с чучелом медведя. И летний пейзаж мгновенно — долгое путешествие — сменяется снежным, прозрачный лес — густым, а потом берегом реки, индейским поселением — театральной мистерией, потом водной гладью, слитой с небом, с точечкой каноэ на горизонте. Так «из глубины времен / Светлый возникает сон, / Легкий выплывает челн...». Здесь Блейку чудятся в ветвях полосатые морды: то ли раскрашенных индейцев, то ли страшных зверей — и сразу енот успокоительно проскальзывает в темноту. Увидев убитого детеныша-лань,



изнемогающий Блейк намажет себе лицо его кровью и ляжет рядом в той же позе, пластикой тающего тела уподобившись жертве[6].

«Мертвец» — детское, но не невинное путешествие в «машине времени». Джармуш воспроизводит детство своего героя-индейца в технике книжной иллюстрации — фотографиях и гравюрах. А счетовода ведет через Город машин в будущее после смерти, где витает дух поэта Блейка, сочувствующего луддитам, которому мировая история представлялась космической драмой с участием неземных сил.

Пройдя через испытания, счетовод возвращается не в Кливленд. А туда, откуда приходят и куда возвращаются духи. Призрак, «дух отца», спровоцировавший Гамлета на действие, ведет его по трупам, сквозь убийства, за собой. «Скончаться. Сном забыться. / Уснуть. И видеть сны?.. / Какие сны в том смертном сне приснятся...».

Как образ в зеркале, как тени, что бродят по воде,
Как мимолетный детский сон, как резвый смех ребенка,
Как голос голубя лесного, как музыка вдали.
Скорей бы голову склонить, забыться безмятежно,
И тихо спать последним сном, и слышать тихий голос...

(*Уильям Блейк. «Книга Тэль»* **)

А теперь вернемся назад (или вперед).

Улица. Вечер. Наш герой уставился на цветочницу, опрокинутую каким-то грубияном в лужу. «Что смотришь? Хочешь написать мой портрет?» Но безработный счетовод не художник. А художник Блейк, как известно, портретов — самого распространенного в его эпоху жанра — не писал. И вообще он, будучи поэтом, рисовал не с натуры, а по воображению. Цветочница делает бумажные цветы. Для городка, где столько свежих гробов. Ее прекрасные розы пахнут бумагой. И поэтической роза вновь становится потому, что она бутафорская! А буквальный смысл — роза как роза — это тавтология, уместная в мелодраме, натурализм которой и есть бутафория.

Ведь и загадочный rosebud, бутон розы — всего лишь рисунок на детских санках великого Гражданина Кейна, промолвившего заветное слово перед тем, как испустить дух. «Прохода нет» — надпись перед дворцом (над которым взмывает дым от сгоревшего, как бумага, rosebud'а) умершего Кейна.

Джармуш через годы нарушает запрет и проходит туда, куда чужим вход воспрещен. В помощники он берет не «культурную публику», а сюрреалистов, отщепенцев, не обольщающих себя романтиков. А также — для остроты взгляда — лейтмотив дымка, звучащий в его последнем фильме и как клоунская реприза, и как поэтический рефрен. О табаке все друг друга спрашивают — ни у кого его нет. Но в то же самое время Джармуш помнит и неприятеля «психоделической революции» Боя-Мотоциклиста из «Бойцовых рыбок», провидца, смертника и дальтоника, видящего без пейота, просто другим органом чувств другой мир и отдельную реальность. Вот и сопровождающий Блейка индеец забирает его очки в большой надежде, что он, возможно, будет «лучше видеть без них». И тоже без наркотика. Так Джармуш, прославивший в «Мертвеце» свободу и искусство, шлет привет всем неинфантильным безумцам, не утратившим дара воображения. Но не забудем и о том, что индеец видит череп Блейка вместо его лица после того, как принял наркотик. Заметим, что Блейк и потому мертвец, что неотвратимо начнет отстреливаться.

Перед смертью мимолетной подружки счетовода появляется первый звук лейтмотива: она спрашивает у некурящего о табаке. И вдруг эта не чапли-

** Перевод С.Маршака.

новская цветочница из Города машин погибает от пули «ковбоя» в уморительном эпизоде. Чарли-«ковбоя» сыграл Гэбриел Бирн, актер братьев Коэн, одиночка и независимый по мере сил сотрудник ирландской мафии — протагонист из «Перекрестка Миллера». Так что в эпизодах этого фильма появляются не только такие люди, как Игги Поп[7], но и другие, как говорится, культовые фигуры, фрагментарным своим присутствием вызывающие ворох ассоциаций и аромат настоящей жизни. Счетовод, тоже получив от «ковбоя» смертельную пулю, со страху его убивает. И выходит в окно — в инобытие. Стекло стало тонким, «как паутинка», «зеркало... стало таять, словно серебристый туман» — и Блейк ускакал на ниоткуда взявшемся коне. Джармуш усыпает землю лепестками из белой бумаги. А перед улетом раненого героя падает звездочка, как снежинка или театральное конфетти.

«Мертвец».
Никто – Гэри Фармер, Уильям Блейк – Джонни Депп

Но фильм этот — путешествие не сентиментальное. Это путешествие с Никто (Улиссом), распознавшим — среди зрячих слепцов — в бедолаге счетоводе зазеркального поэта[8]. Так пешка прошла по расчисленному шахматному полю и превратилась в королеву.

«Ты убил того белого человека, который убил тебя? — Я не мертв. — Какое имя дали тебе при рождении? — Уильям Блейк. — Значит, ты мертвец».

Полукровка и отщепенец Никто — жертва национальной распри, его родители происходили из двух враждующих индейских племен[9]. Что стоило аборигену выдворения через море-океан в Европу, в ссылку, где его показывали в клетке, измывались как над чужаком, животным, «человеком-слоном», беззаконным телом, где он узнал и полюбил стихи Блейка, откуда бежал, вернувшись на свою историческую родину, не забыв о своих душевных ранениях. Стал беспечным индейцем, отчаявшимся до легкомыслия. И прозванным Эксебиче, лжецом.

Потому что «тот, кто говорит громко, не говорит ничего»[10]. Так гонец в Зазеркалье Кэрролла шептал крича. Так Никто читает Блейка: «Учись у вороны, орел только губит время». Так Блейк писал в тех же «Пословицах Ада»: «Часы измеряют время безумия, но не мудрости» и «Радости не смеются! Печали не плачут!»

Как вспоминал Джон Хьюстон: «Моя бабушка считала, что хороший индеец — это мертвый индеец»[11].

Никто — культурный, точнее контркультурный, герой в буквальном смысле слова[12]. Маргинал — в пошлом. Встретившись с враждебным белым человеком, он представляется, как Улисс у Полифема, именем Никто. В «Улиссе» Джойса, книге об одном дне — длиннющем путешествии — дублинского еврея, Блум-Никто противостоит Полифему-Гражданину.

« — Некоторые люди, — говорит Блум, — в чужом глазу увидят соринку, а в собственных бревна не заметят.

— Raimeis[13], — отвечает Гражданин. — Не зря говорят, слепому очков не

подберешь. Куда девались наши двадцать миллионов ирландцев, которых мы должны были иметь сейчас вместо четырех, наши потерянные колена? А наши гончары, наши ткани, лучшие в мире?..

— ...почему еврей не может любить свою родину точно так же, как и всякий другой?

— Отчего бы нет?.. Если только он знает, где его родина...

— Кто он такой, вообще?..

— Он — отпавший еврей... родом откуда-то из Венгрии...

— А вы знаете, что это такое, нация?

— Нация? — Блум говорит. — Нация это все люди, живущие в одном месте.

— Ну, уморил, — смеется тут Нед. — Раз так, тогда нация это я, я уже целых пять лет живу в одном месте.

Тут, конечно, все Блума на смех, а он пробует выпутаться:

— Или, возможно, живущие в разных местах.

— Под это я подхожу, — говорит Джо.

— А нельзя ли спросить, какова ваша нация? — Гражданин вежливенько.

— Ирландская, — отвечает Блум. — Здесь я родился. Ирландия.

Гражданин на это ничего не сказал, но только выдал из пасти такой плевок, что, дай бог, добрую устрицу с Ред-бэнк отхаркнул аж в дальний угол»[14].

Переводчик и комментатор «Улисса» С.Хоружий приводит слова С.Беккета о том, что Джойса надо не «читать», а «смотреть и слушать», то есть «вострить ухо и глаз». Фильм Джармуша хочется не только смотреть, но и читать. (Лицензионная видеокассета называется на сленге книжкой.) Черно-белая, сухая и трепещущая , как в гравюрах самого Блейка, стилистика фильма и есть та волнующая условность, которая присуща этой технике: между художником и бумагой в создании гравюры стоит Третий — камень. («Круглые камни под землей говорят огнем... А говорящие камни долго лежали на солнце», — изнуряет Никто полуживого Блейка.)

Между Джармушем и запечатленной на пленке картиной — магическое стекло объектива, которое отражает чувственный спектр черно-серо-белого цвета — пожухшего от времени — и потому воспринимающийся как свет. Превращения света вкупе с лопнувшим звуком создают эпическую и вместе с тем колкую кантилену фильма. Его разглядываешь, перелистывая кадры-картинки через затемнения, через смену декораций во тьме театрального представления (этот прием использовался Джармушем еще в «Более странно, чем рай», так что Тарантино свои переключки в «Криминальном чтиве» высмотрел в фильме 1984 года). Не говоря о том, что смешение языков и повторяющихся лейтмотивов в «Мертвеце» отсвечивается не только в «Более странно, чем рай», но и в его «Ночи на Земле» — путешествиях в разноязычных такси Лос-Анджелеса, Нью-Йорка, Парижа, Рима и Хельсинки. Где, между прочим, беспробудно курящая девушка в одной новелле сменяется ясновидящей слепой — в другой, клоун, ставший таксистом в третьей (то есть европейский поэт, эмигрировавший в американского счетово-

«Мертвец»

«Мертвец». Никто — Гэри Фармер, Уильям Блейк — Джонни Депп

да), уступает в четвертой место умирающему священнику, которому таксист закрывает глаза своими темными очками, и, наконец, пятый таксист рассказывает о смерти своего ребенка. «Мертвец» имеет и замысловатую рифму с многоязычными «Поминками по Финнегану» Джойса, написанными к тому же в форме сна. И — бессознательно — с потоком сознания «Улисса» — речевым потоком, подобным «речному течению. Стихия речи и стихия реки достигают... удивительного, уникального сходства»[15].

Индеец Никто ведет нашего (своего) героя к Большой воде, к мосту из вод через землю и небо. Такова цель этого путешествия во времени — в Новом Свете — на тот свет. Сквозь преисподню — вверх. Движение к отправному пункту, откуда он поплывет в путешествие уже один, оставив на берегу Никто (которого тут же, в глубине кадра, на заднем плане убивают), вовлекает и зрителя в заэкранное — сверхреальное — настоящее как спутника, а не пассивного созерцателя, как со-скитальца, пробудившего в себе «виденье» с помощью эксцентричного индейца и подтянувшегося к своему имени Блейка. Случайное имя становится здесь внутренним зерном личности, маска — ее сердцевиной, условность — подлинностью.

Перед своей смертью Уильям из Кливленда заплывет в поселение индейцев — зеркально, то есть в обратной перспективе, — срифмованное с панорамой Города машин. Здесь счетовод, как Белый Рыцарь в Алисином Зазеркалье, готов было «совсем упасть духом». Но, воодушевленный Никто «держаться гордо», он не духом упал, а просто умер.

Условность «Мертвеца», его стилистики и жанровых обертонов возвращает кино «дух кино», погребенный иллюзионистской условностью в так назы-

ваемых реалистических фильмах. А фантастическая условность, то есть потусторонний реализм «Мертвеца», раздвигает возможности искусства кино и делает его событием жизни.

Перемена темпоритма вестерна — «Мертвец» фильм не быстрый, а кажется коротким — выстраивается режиссером в продуманной, но не рассудочной поэтике. В спонтанном алогизме непрерывного «магнитного поля». Здесь потасовки перекрываются мозговой атакой и изумительным чувством смешного: беззлобное, квазистрашное трюкачество в конторе завода; комедия масок разыгрывается по канве вестерна артистами, изображающими ковбоев и героев сказок, индейцем, сыплющим загадками без разгадок.

Джармуш говорит, что лицо Джонни Деппа подобно чистому листу[16] — каждый пишет на нем все, что он хочет. Не только, видимо, маску, знак посвященных, но и лик двойника всех реалистов-визионеров. («Господин в белой бумаге», встретившийся Алисе в поезде, говорит, что такая маленькая девочка «должна знать, в какую сторону едет, даже если она не знает, как ее зовут!»)

«Мертвец» — это фильм-путешествие еще и в том смысле, что героя «убивают» почти в самом начале, после чего начинаются приключения его взглядов. И «приключения взгляда» на него Улисса. Эпический масштаб многоязычного фильма Ангелопулоса «Взгляд Улисса», «внутреннего путешествия», «путешествия-посвящения», создается не трансисторическим взглядом на время, народы и героя, но рискованной долготой эпизодов, длинных планов, ритмически не соотнесенных с другими, снятыми по законам иной условности. Шероховатая нестройность как бы несмонтированного «Взгляда Улисса» с, казалось бы, произвольными кульминациями, лишними или перегруженными эпизодами свидетельствует, конечно, не о режиссерской промашке, но ставит вопрос о самой возможности «нормального» эпического кино сегодня. Неординарный результат такого эксперимента состоял в заново рождающейся эпизации, становящейся у нас на глазах и еще не отлитой в безусловную окончательную форму. «Войну не закончишь, построив корабль», — говорит Улисс Джармуша.

Путешествие в его фильме, сопровождаемое напряженным, отрешенным, почти безмолвным звуком, — это не путь домой, и не «американская хроника XIX века»[17].

Путешествие с «Мертвецом» — это путь любого отдельного человека, отделившегося от других, отдаленного от них, однако себя-в-себе-для-себя сгруппировавшего вне лона корпоративных и национальных предрассудков. Дыхание этого минималистского эпоса подключено к «отчуждению личности» (отчасти на манер ее раздвоения) во имя бессознательно, но не в одиночку обретенной цельности. Что, в общем-то, более странно, чем смерть и даже жизнь. Еще страннее, чем заснеженный пустынный Кливленд в «Более странно, чем рай», куда приезжают эмигранты, два клоуна, причем не белый и рыжий, а оба — в крапинку. «Понимаешь, — говорит один другому, — куда ни приедешь, все одно и то же». Как говорил другой эмигрант, просто «ты меняешь одни печали на другие».

Черно-белый фильм Джармуша начала 80-х, как и «Мертвец», — это ритмичный пульсар единства жизни-смерти без цветных подробностей, способных увлечь либо в настоящий «ад» , либо в придуманный «рай». В финале «Более странно, чем рай» Джей Хоукинс кричит, надрывая голос, не жалея живота своего, заряжая энергией отчаяния: «I put a spell on you because you mad». Он вопит и воет, как раненое животное, ликуя: «I love you», пока не выдохнется, не простится с самим прощанием.

À part. Улисса Ангелопулоса сыграл Кейтел, партнер Джима Джармуша в фильме «Бруклин-буги» о Бруклине — острове свободы этнокультурной

«Мертвец». Уильям Блейк — Джонни Депп

Америки и гимне Нью-Йорку в его почти домашнем варианте. Второе (или первое) название фильма «С унынием в лице» — маска веселости, скрывающая грусть, тоску или одиночество действующих лиц, персонажей многонационального Бруклина, сконцентрировавшего все, что растрачено по другим районам Нью-Йорка — Вавилона. Джармуш приходит в лавку Кейтела выкурить с ним свою последнюю сигарету. Эта сцена, разрезанная на три эпизода, решается авторами фильма как режиссерский этюд Джармуша, в котором участвуют два артиста: он и Кейтел. «Хорошо, где мне встать?» — спрашивает Кейтел Джармуша, режиссера на площадке. Джармуш дает кому-то фотоаппарат, чтобы тот снял «исторический кадр». И говорит: «Осторожно, у тебя пальцы объектив перекрыли», после чего благодарит: «Хорошо, спасибо», как после съемки. И начинается его монолог... о первой сигарете, которую он выкурил в жизни. А его последняя — как бы предсмертная. Потому что он, видимо, должен завязать с сексом, поскольку все его возлюбленные курили. Джармуш иронически предполагает, что многие стали курить, потому что курение разрекламировано в голливудских фильмах, и называет совсем не случайный список курящих звезд: Марлен Дитрих, Марлон Брандо и «бунтарь без причины», «белый негр» Джеймс Дин. Потом Кейтел

вспоминает свою первую сигарету, но прежде свой первый увиденный фильм «европейской компании» о второй мировой войне, где два бойца поддерживали друг друга сигаретой. Джармуш: «Мне тоже пришло в голову в связи с фильмом... почему, когда человек стреляет: щелк, щелк, а когда кончаются патроны, он отбрасывает пистолет, как будто это выкуренная сигарета. Что, его перезарядить нельзя?» Кейтел смеется, «как дурак», пока Джармуш все тянет, разминая «последнюю» сигарету.

Не исключено, что это импровизация самого Джармуша, потому что в «Мертвеце» отсутствие курева, ритмообразующей присказки фильма (есть закурить? — я не курю) длится ровно отпущенный срок: отправляя Блейка в последний путь, Никто дает ему в помощники табак. (Лиланд в доме престарелых просит репортера, расспрашивающего его о Кейне, купить сигару, потому что ему не разрешают курить.)

«Сигареты напоминают о смерти, говорит Джармуш в роли Джармуша в «Бруклин-буги». — Когда ты выпускаешь дым, ты как бы обозначаешь прошедший миг. Это напоминает тебе о том, что жизнь неразрывно связана со смертью. Мне будет очень не хватать этого, но, как бы то ни было, это последняя». Кейтел проницательно не верит герою-жонглеру — поэту-импровизатору.

С другой стороны, юмор Джармуша в «Бруклин-буги»: «Весь этот Голливуд приучил нас курить, создав образ славы, а теперь курить нельзя нигде» — наделяет разношерстных персонажей в нью-йоркской лавочке сиянием ослепительных голливудских звезд...[18]

Эксцентричный Человек с Необычными Очками (Лу Рид) в «Бруклин-буги» вспоминает в своем монологе о пользе табака. И рассказывает о своих необыкновенных очках, линзы которых сами поднимаются, так что бинокль можно приставить прямо к глазам! (Привет викторианскому профессору математики и логики, автору бессмертного нонсенса, угадавшему в здравомыслящей добротной английскости безумную склонность к лунатизму.) Вестерн, противостоящий культу домашнего очага в американской викторианской культуре[19], в «Мертвеце» — заглянувшем в XIX век из XX — придает этой влекущей страсти к приключениям иное измерение.

Отсутствие курева у персонажей «Мертвеца» может быть истолковано не только как неспособность виденья не наркоманов и не поэтов. Но и как романтическая потеря — тени человека — того дымка, что клубится вокруг теплого тела. Отсутствие дымка — знак его призрачности и небытия. Так эпиграф к фильму: «Не следует путешествовать с мертвецом» Анри Мишо, познавшего наркотическое парение, указывает и на такой смысловой оттенок.

Маска Кейтела, в отличие от «бумажного лица» обыкновенного-необыкновенного Джонни Деппа, — это маска простого человека: одновременно и маленького, и большого. Но работающего всегда без допинга и помощников. Какие бы роли он ни играл, он сам и есть надежный страховщик «акробатов», «убийц», обыкновенных людей и «зверей».

Великий Де Ниро не имеет равных в нынешнем американском кино по своему диапазону и таланту перевоплощения. Но его не назовешь стопроцентным американским актером. Как, например, Редфорда или даже Николсона. Де Ниро в другом поколении наследует молодой Тим Рот, разбивающий узкие рамки любых амплуа, актерских школ и техники. Герой последнего фильма Де Ниро, «золотой еврей» в «Казино», — это «выносливый еврей-аутсайдер в мире итальянской мафии» и «стоглазый Аргус»[20], наблюдающий за машиной Лас-Вегаса, где ставка больше, чем жизнь.

Де Ниро — божественный великан, персонифицирующий звездное небо. Кейтел — бессмертный герой — символ нью-йоркского взгляда, сдержанно-

го, смешливого, точного и терпеливого. (Неразрывной парочкой, спаянной любовью-ненавистью, они были в «Злых улицах» Скорсезе.)

Кейтел — человек с самым обычным, хотя и запоминающимся, лицом, сильный и слабый по обстоятельствам, — стал знаменит не потому только, что очень хороший артист, а количество его ролей перешло в актерское качество, но потому, что он — носитель актуальнейшего сегодня типа обаяния: героически мягкого. И в крутых ролях тоже. В сценке с Джармушем, в фильмах которого он не сыграл, но с которым он все же сыграл в «Бруклин-буги», они очерчивают магический круг Персонажей, нашедших в себе авторов. Людей, зараженных одним вирусом — вирусом живого человека, готового в любой момент пойти своей дорогой.

Чем отличаются Кейтел, Джармуш, Тарантино или Тим Рот? Все они по призванию своему — одиночки. Легкие, общительные. Можно зайти к ним в табачную лавку, в бар, на съемочную площадку, покурить, выпить или сняться, а потом уйти. Навсегда или вернуться опять. Эта пластика случайных знакомцев, живущих или работающих рядом, открытых и к себе не подпускающих, защищенных и уязвимых, выдвигает их на первый план еще и потому, что они знают толк во фрагменте — жанре романтического искусства. В непреходящей радости летучего эпизода. В прямом смысле — в жизни. И в переносном — в кино.

О нью-йоркском отношении к жизни мечтал Довлатов, живший в нейтральном Квинсе, все-таки не на Брайтоне, не в Маленькой Одессе, где не находил себе места герой Тима Рота. Но в этом неприметном районе продавец-китаец приветствовал Довлатова именем Солженицына, то есть главного русского писателя в Америке. И на то, что корреспондент «Радио «Свобода», газетный колумнист не есть вермонтский отшельник, англоязычному китайцу было совершенно наплевать. Как и индеец из фильма Джармуша плевал на то, что какой-то белый человек по имени Уильям Блейк может быть не английским поэтом, а простым смертным.

В сорок пять лет лже-Солженицын размышлял: «Все нормальные люди давно застрелились или хотя бы спились. А я даже курить и то чуть не бросил. Хорошо один поэт сказал:

— Если утром не закурить, тогда и просыпаться глупо...»

А Никто бредил поэтом Блейком и, накурившись, выдавливал по капле из раненого счетовода поэта. Направлял его взгляд, слух и руку туда, куда целился его тезка в «Бракосочетаниях Рая и Ада» и в своих иллюстрациях к «Божественной комедии». Что и освободило Блейка из (от) Кливленда и сделало возможным немыслимое: он приравнял оружие к языку (а не наоборот) — о, Америка, «прогрессивная страна, братство народов». А поэзию стал писать кровью. Так творческое самовыражение роковым образом обернулось самоубийством.

Для того чтобы добрым словом помянуть 70-е, оболганные как фантом, как пузыри земли, надо было нам пережить смерть Довлатова и Бродского, а семидесятнику Джармушу снять «Мертвеца», который рассеял, как дым, иллюзии победы, поражения и даже страдания. Силой своего удивительного искусства.

Конец прекрасной эпохи — прекрасного фильма совпал с концом прекрасной цитаты[21]. В 1966 году, формулируя эстетические взгляды «новых левых», Сьюзен Зонтаг писала о том, что «произведение искусства — это вещь в мире, а не просто текст или комментарий к миру»[22].

Название «Мертвец», составленное из косточек-букв, сразу же — хотя и перед началом путешествия с мертвецом — разлетелось прахом. Потому что в горстке праха — бесконечность жизни. Не убитой и не откомментированной в последней вещи (произведении) Джармуша «Мертвец».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Х и н т о н С. Бойцовые рыбки. Перевод В.Кондратенко. Готовиться к публикации в журнале «Искусство кино».

[2] В иллюстрациях Блейка к «Божественной комедии» нет места католическому аду. Как нет его и в фильме Джармуша. Адский город католицизмом меченых пороков и преступлений располагался в 1973 году на «злых улицах» Скорсезе. «Для Блейка неприемлемо и разделение личностей на праведных и порочных; он признавал только различные «состояния», через которые проходят душевные монады; и ад — лишь одно из таких состояний... Блейковский Вергилий не для того зовет Данте в ад, чтобы устрашить его видом мучений, а чтобы научить его состраданию и пониманию». (Д м и т р и е в а Н. Западноевропейское искусство XIX века. Рукопись, с. 43.)

[3] Так назывался фильм Джармуша 1989 года.

[4] Рассматривая апологию маски Деллюка, М.Ямпольский пишет, что маска, превращая человека в экспрессивный предмет, «с одной стороны... выявляет характер (заставляет лицо говорить), а с другой стороны, придает ему загадочность. Усиливая смысл, она его размывает... маска... создает особые условия игры света на лице для соединения внешне фотогеничного с внутренним зрением кинематографа. Она является идеальной фотогеничной материей. Овеществление человека связано у Деллюка с еще одной существенной проблемой. Речь идет о проблеме интеграции различных предметов в единую текстуру фотографического изображения... Когда Деллюк пишет о потребности режиссеров в «фотогеничной материи»: «лицах, тканях, мебели, декорациях или пейзажах»... он уравнивает между собой все эти объекты как носителей чистой фотогении однородной материи, подвергаемой в кино однотипной обработке светом... Таким образом, на экране совершенно разнородные объекты начинают вести себя сходно. Деллюк всячески подчеркивал необходимость интегрировать человека в натюрморт, преодолеть на экране предметную гетерогенность мира». (Я м п о л ь с к и й М. Видимый мир. М., 1993, с. 55 — 56.)

[5] В эссе Бодлера «Мораль игрушки» (1853) кукла «описывается как стимулятор поэтического воображения». (См.: Я м п о л ь с к и й М. Указ соч., с. 53.)

[6] «Алиса нежно обняла лань за мягкую шею, и они вместе пошли через лес. Наконец, они вышли на другую поляну. Лань взвилась в воздух и сбросила руку Алисы.
— Я Лань! — закричала она радостно. — А ты — человеческий детеныш! Тут в ее прекрасных карих глазах мелькнула тревога, и она умчалась прочь». (К э р р о л л Л. Алиса в Зазеркалье. Алма-Ата, 1991, с. 62. Перевод Н.Демуровой.)

[7] Игги Поп с его группой The Stooges — «Марионетки» (1967; как и Лу Рид, сыгравший Человека с Необычными Очками в «Бруклин-буги», о чем речь впереди, вместе с группами The Velvet Underground, инициированной Энди Уорхолом, и The New York Dolls) вошел в историю как предтеча панк-рока. Сверхэксцентричное сценическое поведение разделило ценителей острых ощущений на два лагеря: для одних он стал кумиром, «идеей будущего рока», для других — вульгарным паяцем. Пристрастие к наркотикам рано прервало его карьеру. В 70-е — начале 80-х «добрым гением» Игги Попа стал Дэвид Боуи, который ему помогал, брал с собой на гастроли и даже вместе с ним сочинял.

[8] Замечательный русский режиссер Н.М.Шейко поставил в 1996 году на обломках рижского ТЮЗа (разогнанного в эпоху национального латышского самоопределения) «Самодуров» Гольдони с оглядкой на комедию масок и сказочника Гоцци. Отстранив «поток жизни» реалиста светом «формального» искусства, надев маску на «живого артиста», на здравомыслящих купцов Гольдони и не разрешив ее снимать после спектакля, на поклонах зрителям, он обнажил потаенные свойства персонажей — их сопротивление буржуазной рутине, их свободу в проявлении «себя лучшего», а не своего обыденного лица, как это случается в предлагаемых обстоятельствах.

[9] О Монтекки и Капулетти говорит Джармуш в интервью «Сквозь зеркало воды» (см. в этом номере «Искусства кино»). Но имя в «Ромео и Джульетте», пишет в замечательной книге «Конец цитаты» М.Безродный, «пребывает в состоянии напряжения между прямо противоположными интерпретациями, выступая то как знак принадлежности к надындивидуальному (клановому) единству, то как собственность суверенной личности; его связь с носителем объявляется то сущностной и детерминированной, то фиктивной и произвольной». (Б е з р о д н ы й М. Конец цитаты. СПб., 1996, с. 125.)
Имена Никто и Уильяма Блейка в фильме Джармуша произвольны и сущностны одновременно.

[10] «Я не понимал того, что он говорит. Понять смысл сказанного им было все равно что различить предмет в густом тумане... Он словно читал из книги, используя слова и выражения, которые обычными людьми в обиходе не употребляются». (Х и н т о н С. Указ. соч., с. 59.)

[11] См.: «Искусство кино», 1996, № 8, с. 39.

[12] Меня поразило фактурное внешнее сходство Никто с... Алексеем Германом. Возможно, это «духовидческая» обмолвка американского режиссера. А может быть, сюрреализм «Мертвеца» действует и на подсознание зрителей. Так или иначе, в «Искусстве кино» опубликован текст Германа, за которым нормальные до странности годы работы над «Хрусталевым...». Этот текст как бы уже с другого берега, независимо от того, доделает Герман фильм или нет, будет этот фильм хорошим или плохим. То есть независимо от финала сюжета, в который попал Герман, он уже сделал некоторые важные жизненные открытия: нашел исходную точку своей несвободы, а значит, стал свободным, посмотрел на свои прежние картины и на эту, последнюю, пока ни живую, ни мертвую, со стороны. «Снимать нужно, как будто это культовое кино, но кино, в котором постоянно есть маленький поворотик, странность такая, намек на зазеркалье... Существует другой этаж. Другой этаж режиссуры. Это Феллини. Совсем не весь... Или Бергман... Ну, было бы во мне больше раскованности, больше от русского папы, а не от еврейской мамы, которая всего боялась, может быть, я и подпрыгнул бы до этого уровня. Не получилось. Я особенно не переживаю. Жизнь прошла, в общем-то... Жизнь — это какой-то бред. А это и есть реализм... Вот я здесь живу на Марсовом поле и гуляю с собакой. Подходит ко мне милиционер и говорит: «Вы где гуляете? Тут же могилы. Вы что, не видите, кто здесь похоронен!» А я отвечаю: «А чё видеть, тут же одни евреи». Повисла пауза. Я продолжаю: «Пойдите фамилии почитайте — одни евреи». Он сказал «извините» и пропустил меня». (См.: «Искусство кино», 1996, № 8, с. 51, 48.)
Когда-то меня поразило физиогномическое сходство Мазины в «Джульетте и духах» с Кирой Муратовой эпохи «Коротких встреч». Именно тогда для меня замкнулась цепь между Феллини и Муратовой, феллиниевкой в режиссуре. В самом интимном автобиографическом фильме Феллини героине снится сон или грезится наяву детский спектакль, где она, Джульетта-девочка, лежит на костре из атласных алых лент. Потом, во взрослой жизни и на изломе судьбы, появится в фильме врач-психолог и посоветует ей не удерживать мужа. И скажет: «Вы боитесь быть счастливой». Свободной. Взрослой. (Феллини назвал героиню именем актрисы. Но режиссеру из «8 $^1/_2$» он дал чужое имя.) Этому же обучает счетовода своими цитатами, загадками и действиями Никто, индейский ловец, на которого прибежал белый зверь. И, кстати, Расти-Джеймса — Бой-Мотоциклист, освободивший зверей из клеток зоомагазина и мечтающий, чтобы бойцовые рыбки плавали не в аквариуме, разбиваясь о стекло, а в реке...

[13] Чепуха (*ирл.*).

[14] Д ж о й с Д. Улисс. М., 1993, с. 253, 262, 257.

[15] Там же, с. 666.

[16] См. интервью Джима Джармуша «Сквозь зеркало воды».

[17] Фильмы А.Рехвиашвили «Путь домой» и «Грузинская хроника XIX века» при всей своей таинственности, при всем своем кафкианстве были метафорой неправедного бытия грузинского народа, уничтожаемого не столько Оттоманской империей, сколько своими же братьями-грузинами. Сегодня это ясно, и нет нужды ни в многозначительных символах, ни в социальных аллегориях. Но кажущаяся связь их с избегающим любых метафор, со смешным и потому кроме прочего возвышенным до чистой поэзии «Мертвецом» — поверхностно формальная.

[18] «Как же ты воспринимаешь? — Как в черно-белом телевизоре с отключенным звуком... Раньше я видел цвета... Но когда мне было пять лет, детство для меня кончилось... Калифорния — это еще лучше, чем здесь. Калифорния — это как красивая девчонка, которая наширялась героина и думает, что она теперь все может, и не хочет видеть, что погибает». (Х и н т о н С. Указ. соч., с. 61 — 62.)

[19] См. об этом: R u b y R i c h R. At home on the range. — Sight and Sound, 1993, November, p. 18.

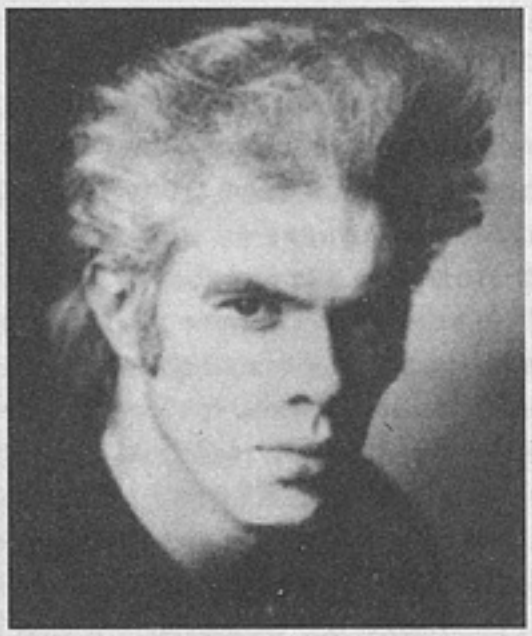
[20] R o m n e y Jonathan. Casino. — Sight and Sound, 1996, March, p. 40.

[21] Книга бывшего ленинградца, ныне жителя Германии М.Безродного «Конец цитаты» — «потусторонний» комментарий-эпитафия почившей прекрасной эпохе. И цитатам из нее.

[22] S o n t a g S. Against interpretation. N.Y., 1966, p. 21.

ДЖИМ ДЖАРМУШ

Сквозь зеркало воды



БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДЖОНАТАН РОЗЕНБАУМ

После фильма «Более странно, чем рай» Джим Джармуш стал модной в артистических кругах фигурой. Я познакомился с ним еще раньше и знал, как его забавляло то, что его превратили в символ американского независимого кино. А как же могло быть иначе, если его повсюду окружала аура блестящей хипповой манхэттенской культуры? Помню, в «Нью-Йорк Таймс» несколько лет назад появилась восхищенная статья о Джармуше, в которой говорилось, что ему достаточно просто поселиться в каком-то месте, чтобы весь этот район приобрел трансцендентальные свойства.

Когда в 1995 году на Каннском фестивале прошла премьера его шестого полнометражного фильма «Мертвец», вдруг стало ясно, что его роман с американской прессой позади, хотя на международной арене его репутация не пострадала. На то есть несколько причин, включая и самого «Мертвеца», но прежде чем обратиться к этому зрелищному, волнующему черно-белому вестерну, стоит посмотреть, что же за последнее десятилетие произошло с американским независимым кино, потому что это имеет прямое касательство к тому, как изменилось отношение к Джармушу.

Среди нынешних честолюбивых американских кинематографистов нетрудно отличить голливудских работников (настоящих или будущих) от тех, кто жаждет большей творческой свободы; надо только проследить, вырисовывается ли от одного фильма к другому какая-либо последовательная линия интересов, не зависящих от моды или веяний рынка. Если в фильмах Хичкока 50-х годов и можно заметить некую преемственность формы и тематики, то вряд ли нечто подобное возможно для нынешнего студийного режиссера, который должен бороться с агентами, с множеством вариантов сценария, со звездами, имеющими право «последнего слова». В этом контексте стоит обратить внимание на то, что Джармуш, пожалуй, единственный из независимых американских режиссеров в игровом кино, кто владеет негативами всех своих фильмов. А это означает, что все, что произошло или не произошло с его фильмами, от «Вечного отпуска» (1980) и до «Мертвеца», — его рук дело.

Кино Джармуша — это одна из моделей американского независимого кино, но не та, что интересует прессу. Журналистам ближе иная, тяготеющая к кинофестивалю в Санденсе, где критерием успеха считается широкий прокат или возможность контракта на большой студии. И хотя Джармуш тоже полагается на помощь воротил кинобизнеса («Мертвеца» прокатывает «Мирамакс»), его коренное отличие от многих других независимых режиссеров заключается в том, что он достаточно силен, чтобы позволить себе роскошь не допускать чьего бы то ни было вмешательства в творческий процесс.

Какое же место занимает Джармуш на новой, построенной вокруг Санденса, сцене? Показательны слова Кевина Смита, автора «Клерков» и «Крыс из супермаркета»: «Мне кажется, я не должен знакомиться с европейским и вообще зарубежным кинематографом, потому что эти ребята (Джармуш и другие) уже все за меня сделали». Не менее красноречивым свидетельством можно считать и неоднозначную реакцию американской прессы на «Мертвеца» на Каннском фестивале.

Творчество Джармуша между картинами «Более странно, чем рай» и «Мертвец» («Побежден по закону», 1986; «Таинственный поезд», 1989; «Ночь на Земле», 1992) можно было рассматривать как легкое, развлекательное кино, пусть и с серьезным подтекстом. Были основания надеяться, что Джармуш будет продолжать в том же духе. Но «Мертвец» кладет начало намного более амбициозному направлению в творчестве Джармуша.

В «Мертвеце» присутствуют типичные для Джармуша элементы: иностранец (Никто), выражающий поэтический взгляд на других действующих лиц и одновременно словно бы разоблачающий их комизм (он, например, знаком с поэзией Уильяма Блейка, а сам Блейк ее не знает), эпизодическая структура, неровный ритм, акцентируемый наплывами, тема смерти. Но одновременно здесь мы наблюдаем и изменения формулы Джармуша, выкристаллизовавшейся в картинах «Вечный отпуск» и «Более странно, чем рай», в основном благодаря исторической обстановке и рамкам голливудского жанра — вестерна. Бережный, многосторонний подход к культуре индейских племен контрастирует с пугающим изображением белых американцев как общества примитивных злобных анархистов, занимающихся ловлей беглых преступников и сведением кровавых счетов.

Фильм мужественно бросает вызов современному коммерческому кино, в котором насилие подается таким образом, что зрителям порой трудно решить, плакать или смеяться. В «Мертвеце» же всякий, кто берется за оружие, выглядит совсем не героем, напротив, он нелеп, даже жалок. Насилие оставляет после себя хаос, в нем нет никаких намеков на экзистенциальную чистоту, зрителя не покидает чувство смущения, дискомфорта — такая реакция прямо противоположна той, что возникает у публики, наблюдающей эстетизированную жестокость. Последняя стала неотъемлемой частью коммерческого голливудского кино — еще со времен Артура Пенна и Сэма Пекинпа, а недавно ее воскресил Тарантино.

Джонатан Розенбаум. Я знаю, что строки из Блейка, которые цитирует Никто, взяты из «Песен Неведения». Вы как-то сказали, что цитируются и строки из «Пословиц Ада», но я что-то не припоминаю.

Джим Джармуш. Никто говорит: «Учись у вороны, орел губит время». А когда они с Блейком снова встречаются ближе к концу фильма, он говорит: «Прокладывай путь и веди борозду над костями мертвых».

Джонатан Розенбаум. Интересно, что в картине слова эти звучат как мудрость индейцев.

Джим Джармуш. Такого эффекта я и добивался. Блейк будто сам по себе появился в сценарии — как раз тогда, когда я собирался начать писать. Было немало других цитат, не вошедших потом в фильм, которые вполне могли бы быть высказываниями индейцев, например: «Знай, что в стоячей воде отрава», «Сегодняшняя истина прежде была лишь загадкой», «Ворона хотела, чтоб мир почернел, сова — чтоб он побелел». Никто цитирует «Вечное евангелие»: «Христос, которого я чту, враждебен твоему Христу».

Джонатан Розенбаум. Какова была длительность того варианта, под который Нил Янг импровизировал музыку?

Джим Джармуш. Два с половиной часа. Янг не давал ни на секунду останавливать картину.

Нил повторил процедуру трижды в течение двух дней. Он попросил меня составить для него список фрагментов, в которых мне хотелось бы услышать музыку, и использовал его вместо карты. Вообще он был так сосредоточен на этой работе, что партитура стала чем-то вроде его эмоционального отклика на фильм. Потом он приехал в Нью-Йорк для предварительного микширования. В некоторых местах мы попробовали немного сдвинуть музыкальное сопровождение, но по большей части ничего хорошего из этого не получилось, музыка должна была звучать именно в том месте, к которому Янг ее написал.

Джонатан Розенбаум. Работа Янга как-то повлияла на окончательный монтаж?

Джим Джармуш. Как ни странно, нет. Если только подсознательно. В окончательном варианте фильм длится два часа, в нем осталась почти вся написанная Нилом музыка. Мы сохранили едва ли не все те куски, в которых звучит музыка, но это решение не было сознательным.

Джонатан Розенбаум. В «Мертвеце» мне очень нравится уникальный ритм, как и в фильме «Более странно, чем рай». Создается впечатление, что этот ритм как-то связан с наплывами.

Джим Джармуш. Думаю, вы правы. Но я совсем не подхожу для анализа собственного фильма, да и возвращаться к нему не хочется. Мне, к несчастью, пришлось недавно вернуться к картине «Более странно, чем рай», когда в США готовился выпуск ее на лазерном диске. Неприятное было ощущение. Фильм я не пересматривал с 1984 года. Но, мне кажется, между двумя этими лентами действительно есть нечто общее, некий специфический ритм, порожденный самим повествованием. Он не кажется навязанным, как, например, в фильме «Побежден по закону» или других более формализованных картинах. В этом фильме ритм действительно очень необычный. По-моему, в том, что касается ритма, картина стоит ближе всего к классическим японским фильмам, по крайней мере, мне так кажется. Во время съемки мы как раз и думали, что сцены будут как бы самодостаточными, их конец не будет определяться каким-то новым изображением.

Джонатан Розенбаум. Когда Блейк едет в поезде на Запад и видит, как пассажиры стреляют в бизона, то звучат слова: «В прошлом году был убит целый миллион». Действительно ли когда-то был такой год?

Джим Джармуш. Если не ошибаюсь, в 1875 году этих животных было убито больше миллиона, и правительство активно поддерживало такую

политику, потому что «нет бизонов — нет индейцев». Тогда как раз прокладывали железную дорогу, и несколько племен, в частности, племя дакота, доставляли много неприятностей. Так что это исторически достоверно. У меня даже в какой-то книге есть гравюра с изображением поезда, с крыши которого пассажиры без всякого смысла расстреливают стада бизонов.

Джонатан Розенбаум. В фильме Никто говорит на четырех языках — блэкфут, кри, мака и английском. Как писался диалог на языках индейцев?

Джим Джармуш. Мишель Труш, снимавшаяся в картине, говорит на языке кри и сама принадлежит к тому же племени. Некоторые диалоги мы писали вместе, а она потом переводила их совместно с теми, кто знает язык еще лучше.

Джонатан Розенбаум. Все диалоги индейцев идут без субтитров.

Джим Джармуш. Мне не хотелось никаких субтитров. Мне хотелось сделать подарок тем, кто понимает этот язык. Да и шутка насчет табака — тоже для коренных американцев. Надеюсь, они весело посмеются над последней фразой в фильме: «Но, Никто, я же не курю». Они, наверное, подумают: «Господи, этот белый до сих пор ничего не понял». Язык мака оказался невероятно сложным. Гэри Фармеру пришлось заучить реплики чисто фонетически и читать их по крупным плакатам. Даже самим индейцам мака трудно, потому что язык очень сложный.

Джонатан Розенбаум. Почему ваш Никто — наполовину блад, наполовину блэкфут?

Джим Джармуш. Мне хотелось, чтобы он был индейцем с Великих Равнин, поэтому я выбрал два племени, которые исторически пересекались, но одновременно и воевали друг с другом. Я представлял себе его родителей как Ромео и Джульетту, в первом варианте сценария об этом даже упоминалось.

Джонатан Розенбаум. Интересно, что шутку насчет табака, как и многое в картине, я воспринял как комментарий на тему сегодняшней Америки. Равно как и то, что Дикинсон нанимает троих разыскивать Блейка, а потом еще и новых людей посылает в погоню. Кент Джонс сказал мне, что вот так же в Голливуде нанимают сценаристов.

Джим Джармуш. Верно подмечено. Кстати — о табаке. В Северной

Америке росло около сорока сортов табака, который был намного крепче нынешнего. Я уважаю табак как природный продукт. Мне кажется смешным существующее к нему на Западе отношение: «О, люди обожают табак, на этом можно сделать большие деньги». Для коренных жителей Америки это нечто священное, нечто такое, что приносишь к кому-то в дом, что куришь, когда молишься. Кейти, наш консультант по вопросам культуры, принадлежит к исконной американской церкви и даже употребляет пейот во время обрядов.

Бывало, утром до съемок мы с индейцами из съемочной группы отправлялись на холмы молиться и курить. Кейти набивала табаком ритуальную трубку и пускала по кругу, и мы окутывали, омывали себя дымом. Она молилась всему, что ее окружало, молилась небу, земле, растениям, животным и духам животных. Но вот что действительно забавляло меня,

так это то, что как только кончалась церемония и все мы спускались по склону, она тут же хваталась за пачку «Мальборо». Я немало поиздевался над ней за это.

Джонатан Розенбаум. По-моему, диалог, в котором Блейк спрашивает Тел, почему у нее заряженный пистолет, а она говорит: «Потому что это Америка», — один из ключевых. Насколько я знаю, у вас в детстве тоже был пистолет.

Джим Джармуш. Он у меня и сейчас есть. Я вовсе не люблю убивать живое, но пистолет у меня всегда будет. Похоже, это неотъемлемая принадлежность американца. Так или иначе, страна выросла из попытки установить геноцид. Без оружия было не обойтись. Очень странно, что Поправка о праве ношения оружия, закон, принятый так давно, действует и поныне и не пересматривается. Ведь право носить оружие — не то же самое, что право носить автоматическое оружие, предназначенное специально для того, чтобы убивать людей. Я полагаю, у людей должно быть право владеть оружием, но должны существовать ограничения на виды такого оружия.

Джонатан Розенбаум. В недавно опубликованном эссе об оглуплении американских фильмов Филип Лопейт пишет: «Возьмите Джима Джармуша, талантливого молодого режиссера, который изучал поэзию в Колумбийском университете. И тем не менее он снимает фильм за фильмом о людях дна, которых каждый день избивают, которые совершают паломничества в Мемфис и встречаются там с духом Элвиса Пресли, которые стреляют из пистолетов и вообще ведут себя, как сомнамбулы, — непонятно и бессмысленно».

Джим Джармуш. Не знаю. Как-то во время ланча в Риме мы с Роберто Бениньи оказались в рабочей столовой. Там длинные столы, за которыми ты сидишь вместе с другими посетителями. Мы сели рядом с рабочими в синих комбинезонах. Роберто заговорил с ними, и беседа пошла о Данте, Ариосто и итальянских поэтах XX века. Попробуйте-ка зайти в бар в Вайоминге и произнести слово «поэзия». Радуйтесь, если вас не пристрелят. Вот она какая, Америка. А в Париже даже мусорщики любят живопись XX века.

Не знаю, должен ли я что-то из себя строить и говорить: «Вот редкие исключения, образцы, и мы должны походить на них».

Джонатан Розенбаум. Когда я смотрел «Мертвеца» в Канне, у меня возникло ощущение, что это ваша первая политическая картина. У вас здесь намного более мрачный взгляд на Америку, чем прежде.

Джим Джармуш. Думаю, да. Хотя что угодно можно определить словом «политический», а потом уже анализировать все с этой точки зрения. Однако у меня не было осознанной попытки обратить кого-то в свою веру. Но я горжусь этим фильмом, потому что в основе его на первый взгляд очень простая история и очень простая метафора: жизнь — это путешествие. Мне нужна была эта нехитрая история, эти отношения между двумя одинокими, растерянными людьми, каждый из которых оторван от своей культуры. Вот в чем для меня суть.

Но в то же время, в отличие от предыдущих фильмов, в этом возникло множество параллельно существующих тем: насилие, оружие, американ-

ская история, ощущение своего места, духовность, Уильям Блейк и поэзия, слава, статус оказавшихся вне закона. Все темы, без сомнения, составляют часть фильма, но срабатывают лучше, когда посмотришь его не один раз. Ведь они все — в подтексте и не бросаются в глаза.

Джонатан Розенбаум. А кстати, почему дым от сталелитейного завода — нарисованный?

Джим Джармуш. Мне хотелось бы, чтобы он выглядел более реалистично, но денег у меня не было, так что переснять я не мог, а без дыма оставаться тоже не хотел.

Джонатан Розенбаум. В 60 — 70-е годы была предпринята попытка создать нечто вроде промежуточного жанра, который можно было бы назвать «кислотным вестерном». С этим связаны такие имена, как Монти Хеллман, Деннис Хоппер, Джим Макбрайд и Руди Вурлицер. В 80-е нечто подобное попробовал Алекс Кокс в картине «Уокер».

Джим Джармуш. Да, для меня это нечто вроде «периферийного вестерна».

Джонатан Розенбаум. Мне показалось, что «Мертвец» — запоздалое осуществление той же мечты. Отчасти он имеет отношение к некоторым литературным взглядам на дикие места, на путешествие с востока на запад. Если посмотреть на тех белых, с которыми встречаются Блейк и Никто, то все они подпадают под две категории: либо капитализм, либо контркультура, иногда, правда, бывает смесь и того, и другого.

Джим Джармуш. Да, иногда они сосуществуют. И контркультуру всегда запаковывают в новую обертку и делают товаром. Это свойство Америки. Если есть ансамбль в традициях контркультуры, ему дают имя, поклонников называют битниками, и вот уже можно торговать книжками или пластинками. А можно заклеймить их как хиппи и одновременно продавать майки.

Джонатан Розенбаум. Но появляется и Игги Поп в платье. Общество в «Мертвеце» представлено так, что напоминает страшный кошмар. Моменты смены стиля тоже напоминают «кислотные вестерны». К примеру, тот жутковатый, но причудливо красивый момент, когда Коул Уилсон топчет голову мертвого шерифа так, будто это дыня. Это дань Сэму Рэйми?

Джим Джармуш. Нет, не конкретно Сэму Рэйми, хотя я помнил о существовании подобного жанра, который проявляется и в «Зловещих мертвецах» Рэйми, и в фильмах Рауля Руиса.

Я прекрасно понимаю, что по стилю этот эпизод отличается от моих предыдущих картин, да, может быть, он из этого фильма тоже выбивается. Но я его оставил. Потому что он вполне отвечает духу персонажа. Каннибализм тоже не укладывается в традиционные рамки.

Джонатан Розенбаум. Создается ощущение, что на просторах между отдаленными оплотами цивилизации может произойти все что угодно. Иногда невозможно определить, что совершается на самом деле, а что есть плод воображения.

Джим Джармуш. По-моему, это как раз то, что происходит, когда Блейк встречает трапперов. Между ними есть что-то общее, но это нечто приняло извращенные формы, потому что эти люди живут в таких диких

местах. Не знаю, слышно ли это, но когда Игги заряжает ружье, он жалуется: «Я-то убирался, готовил...» Кстати, недавно я натолкнулся на интересную цитату Сэма Пекинпа: «Вестерн — это универсальная оболочка, которая позволяет высказывать соображения по поводу сегодняшнего дня». Я прочел это уже после того, как снял фильм.

Джонатан Розенбаум. Мне вспоминается вестерн Роберта Олдрича «Рейд Ульзаны», который многие сочли аллегорией на тему вьетнамской войны.

Джим Джармуш. Даже в 30 — 40 годы в голливудских вестернах историю мифологизировали, чтобы преподать некий нравственный урок. Вплоть до того, что коренные американцы превращались в мифологических героев. По-моему, это у Джона Форда в фильме «Следопыты» действуют индейцы племени команчей, а играют их индейцы навахо, которые и говорят, соответственно, на языке навахо. Это все равно что сказать: «Да, да, я знаю, это должны быть французы, но я смог раздобыть только немцев, да и ведь все равно никто не разберет». Америка — это почти апартеид. Власти на все пойдут, чтобы сохранить существующий порядок, а телевидение и кино — идеальные орудия для промывания мозгов и оглупления людей. Что же касается «Мертвеца», то мне просто хотелось показать индейца, который бы не представлял ни один из распространенных в нашем искусстве типов. То есть не был бы: 1) дикарем, которого нужно уничтожить как силу природы, мешающую цивилизации; 2) благоверным невинным созданием, которому все ведомо. Мне надоели эти клише. Мне хотелось, чтобы это был сложный характер.

Джонатан Розенбаум. Все это так, но он и аутсайдер, ваш Никто, даже для своего племени. Учитывая, как у нас воспринимают коренных американцев, важно, что вам пришлось как-то европеизировать его.

Джим Джармуш. Как и убийство бизонов, это основано на реальных фактах. Я читал об индейцах, которых вывозили в Европу и выставляли напоказ в Лондоне и Париже, водили по улицам, как зверей. Я читал и про вождей, которых увозили на восток, а потом, когда они возвращались и рассказывали про белых людей, собственные же племена их убивали.

Джонатан Розенбаум. То, что Никто называет «проходом сквозь зеркало», имеет прямое выражение в структуре фильма: в начале — промышленный город, в конце — индейское селение, путешествие в поезде, путешествие в лодке...

Джим Джармуш. Да, и все это сочетается с той абстрактной идеей, будто Никто должен провести Блейка сквозь зеркало воды, чтобы отправить его обратно на духовный уровень. Меня увлекало, что две эти культуры просуществовали бок о бок лишь такое короткое время, а потом промышленная культура вытеснила культуру аборигенов. Северо-западные племена существовали тысячелетиями, а уничтожили их менее чем за сто лет. Использовали даже биологическое оружие — снабжали их зараженными одеялами. Короче, применялись любые методы для уничтожения. И вот их не стало. А ведь у них была такая невероятно богатая культура.

Не припоминаю ни одного художественного фильма, в котором говорилось бы о северо-западной тихоокеанской культуре. Да, есть фильм

«Земля боевых каноэ», снятый Эдвардом Кертисом, но индейцы там используются главным образом как актеры. Культура индейцев была такой богатой, потому что в тех местах, где они жили, водилась осетрина. Ее можно было коптить, и зимой не нужно было особенно думать о еде. Поэтому много времени они уделяли развитию архитектуры, резьбе, мифам, обрядам с этими огромными фигурами, которые превращались то в одно, то в другое, с использованием оптических иллюзий и фокусов. Вот почему в «Мертвеце» именно так открывается вход в дом. Он открывается будто по волшебству, на самом же деле индейцы использовали целую систему шкивов и блоков.

Джонатан Розенбаум. Интересно, что Блейк собирает свою индивидуальность по кусочкам — от всех; Никто, разумеется, тоже входит в этот круг.

Джим Джармуш. Да, Блейк — чистый лист бумаги, на котором каждому хочется что-то написать. Поэтому Джонни Депп так подошел мне на эту роль. Именно это в нем есть. Блейка заклеймили как преступника, что полностью противоречит его натуре, а индеец говорит, будто он — великий поэт, о котором сам-то Блейк вообще не слышал. Даже когда от него под дулом револьвера требуют автограф, а он вместо этого протыкает руку собеседника ножом со словами: «Вот мой автограф», кажется, что все это происходит с ним помимо его воли. Когда Никто, приняв пейот, оставляет Блейка в одиночестве, тот голодает, но не потому, что ему так хочется, а потому, что он не знает, что́ здесь можно есть. У северных племен есть такая церемония — человека оставляют голодать одного обычно дня на три.

Джонатан Розенбаум. А сколько индейцев посмотрели «Мертвеца»?

Джим Джармуш. Пока очень мало. Но его будут показывать в Таое, а там поблизости есть крупное индейское селение. Я собираюсь показать фильм в резервации мака. А потом мы постараемся, чтобы видеокассеты попали в видеомагазины во всех резервациях. Для нас это важно.

Cineaste, 1995, vol. XXII, N 2

Перевод с английского М.Теракопян

ЛИДИЯ С. МАСЛОВА

правда о беззубой реальности

Едва ли портретирование поколения, изучение национального характера или жизнеописание эпохи следует считать первостепенной задачей кинематографа, захватнически вторгающегося в этом случае в сферу насущных интересов социологии. Тем не менее соблазн поймать и воплотить в одном кадре, в одном лице, в одной фразе квинтэссенцию такой умозрительной человеческой общности, как, скажем, поколение, не покидает режиссеров. Рискну предположить, что труднее всего им приходится с теми, кому сейчас от двадцати до тридцати, — с так называемыми «эксерами», автомизированным поколением «Х» (в американской терминологии). Экранные попытки запустить какую-нибудь химиче-

скую реакцию между отдельными атомами, воссоздать эмоциональную среду обитания эксеров, смоделировать микроклимат и habitus их общения друг с другом обычно связаны с более или менее удачным использованием стандартных жанровых схем и «общечеловеческих» поведенческих паттернов — слишком универсальных, чтобы найти значение переменной «Х». Почему-то даже режиссерам, которые ненамного старше своих героев, не часто удается вычислить нужный угол отклонения — с одной стороны, от ностальгического романтизированного представления о самом себе в возрасте двадцати с чем-то, а с другой — от возникающего при слове «молодежь» образа забубенного максималиста и грубияна, который надо всем глумится и мусорит в общественных местах.

Дух поколения, конечно, ощущается в таких групповых портретах двадцатилетних американцев в интерьере 90-х годов, как «Реальность кусается» Бена Стиллера (эксеры «на распутье», перед необходимостью выбора), «Перед рассветом» Ричарда Линклейтера (эксеры «in love»), «Правда о кошках и собаках» Майкла Лемана (то же самое, что и в первых двух картинах, но с приколами), однако дух застоявшийся, спертый, с пыльным запахом уютного чердака, где так приятно перебирать старые фотографии... Фотографии, на которых дедушку в молодости не отличить от папы в молодости, а папа в молодости — вылитый сынок в его сегодняшнем виде. Статичность, гладкая поверхность стоячей воды, в финале неизбежно проглатывающей игрушечные «молодежные» заботы и тревоги, — вот основное впечатление, утешительный лейтмотив перечисленных образцов мейнстримовской кинопродукции о двадцатилетних, адресованной в принципе им же (если бы только знать, чем на самом деле их можно заинтересовать).

При этом тяга к мелодраматичности, охватывающая режиссеров разных по настроению и интонации картин, симптоматична и отражает, на мой взгляд, некоторое завистливое удивление старших товарищей по поводу того, как мало, в сущности, нужно эксерам от жизни (иногда даже меньше, чем кажется им самим). Формула их кайфа: «Ты, я и пять баксов» («Реальность кусается»), хотя и воплощенная на экране с несколько архаичным идиллическим оттенком, все же передает существенное качество сознания, способного легко деконструировать многоэтажные иерархические системы «взрослых» ценностей. Другое дело, что извне поколения, с возрастной дистанции, в этом видится извечная юношеская идеалистическая беспечность — неудивительно, что в названных фильмах взаимоотношения эксеров окрашивает постепенно сгущающийся розоватый колорит: если они и ссорятся, то потом непременно мирятся, если и расстаются, то потом непременно встретятся, если и спорят, то потом непременно придут к консенсусу. Финальные объятия разной крепости венчают не только историю, фактически ради объятий и поцелуев затеянную («Перед рассветом»), но и комедию («Правда...»), и даже претендующую с виду на более осовремененную динамичность и сдержанность «Реальность...», которая, как выясняется в итоге, «лает, но не кусает». А реальность двух других картин — тем паче: как бы ни хотелось авторам расшевелить и раззадорить своих персонажей (не толкая, впрочем, к маргинальности), они не могут предложить объектам своего исследования более тяжелое испытание, чем счет на несколько сотен долларов за разговоры по «телефону доверия» (этот счет героиня фильма «Реальность кусается» преспокойно отрабатывает на папиной бензоколонке), более острое искушение, чем возможность, наплевав на все планы, проболтаться полсуток со случайным попутчиком в каком-нибудь достаточно живописном европейском городе («Перед рассветом»), и более увлекательное чтение, чем переписка Оруэлла с Сартром («Правда...»). Мир, дряхлый и беззубый, состарился настолько, что в нем практически невозможно оставаться молодым, — потряси его, и он рассыплется в пыль.

Эксерам, выросшим без потрясений, но и не испытавшим в них особой потребности, пришедшим «на все готовое» и не слишком стремящимся все сравнять с землей и построить заново, жизнь с самого начала явилась не как боксерский ринг или цирковая арена, а как музей мумифицированных идолов и кладбище иллюзий, в общем, место, располагающее к уединению и созерцанию, а никак не к борьбе или демонстрации своих способностей. По-видимому, демонстрировать им особенно и нечего: тоже мне достижения — семичасовой телефонный разговор («Правда...»), аккуратный список сексуальных парт-

неров, насчитывающий несколько десятков приблизительных имен, или потеря двенадцатой работы («Реальность кусается»). И вроде бы они не очень расстраиваются по этому поводу, а наоборот, охотно подхватывают иронический тон, в котором подшучивают над ними авторы фильмов. Все-то эксерам нипочем, все может стать предметом скрытой или явной насмешки, в том числе и остатки собственного идеализма («Реальность кусается»), сентиментальности («Перед рассветом») и неуверенности в себе («Правда...»). Кажется, все о'кей: внешние неприятности рассасываются как бы сами собой, внутренние комплексы нейтрализуются с помощью здорового пофигизма: живи и радуйся. О том, как мало настоящей радости доставляет такая жизнь в комфортабельной устаканившейся действительности, можно догадаться, скорее, по внешнему облику актеров и особенно актрис поколения «Х» — по грустным глазам Вайноны Райдер, по опущенным уголкам рта Джейнейн Гарофало, по насупленным бровям Жюли Дельпи, по расплывчатым чертам Умы Турман, у которой вечно такой вид, будто она сейчас заплачет.

Варясь «в собственном соку», эксеры словно заражают друг друга преждевременной старческой усталостью. Может быть, поэтому они более эффектно выглядят не под микроскопом психологического анализа, погруженным в энергетическую пустоту их вялых взаимодействий, а когда «позируют» в полный рост в качестве собирательных образов, символов некоммуникабельности, отчужденности и эскейпизма, иллюстрируя истории, лишенные собственно возрастной специфики. На экране эксеры более интересны не как конкретные личности, а как обобщенные, стилизованные знаковые фигуры, чья характерная «неопознанность», закрытость, неидентифицированность сгущается на фоне упорядоченного целерационального мира взрослых.

Один из ярких примеров — «Прирожденные убийцы», в которых в большей степени ощущается дух сценариста Тарантино, нежели режиссера Стоуна. Поколение, чей родовой признак, подлинную сущность распознать практически невозможно, готово примерить любую маску, а уж маску зловещую и одновременно веселую (непременный атрибут «тарантинизма») — с особенным удовольствием. «Реальность кусает тебя, так прихлопни ее, как напившегося крови комара», — предлагает дядюшка Квентин, чьи «интеллектуальные комиксы» и прочий увеселительный инвентарь идут у скучающих эксеров нарасхват. Впрочем, какую именно потребность двадцатилетних удовлетворяет «тарантинизм» и каким именно образом, — отдельная тема. Замечу только, что составляющая единое целое bande à part прирожденных убийц — совсем не типичное явление для эксеров, которые не могут образовать по-настоящему изолированную «шайку», отдельный замкнутый кружок, потому что мало кто из них может полностью довериться не то что своей компании, но хотя бы одному-единственному другу. Даже в самом ограниченном пространстве они умудряются расползтись по разным углам и начать строить свой маленький кокон, прозрачный, но надежный.

Казалось бы, ситуация, в которой оказывается парочка из «разговорного» фильма «Перед рассветом», как нельзя более располагает к сближению и полноценной коммуникации — двое путешественников в чужом городе, легкое эротическое приключение, короткий тайм-аут, когда ничто не отвлекает друг от друга. Но не тут-то было: создается впечатление, что каждый из героев намеренно возводит вокруг себя стену из банальной словесной трухи, рассуждая о том, что «жизнь — штука сложная», а «любовь — это выход для двух людей, которые не знают, как быть одним». Они немного оживают, лишь когда имитируют за ресторанным столиком телефонный разговор, описывая друг друга в третьем лице воображаемому собеседнику.

Пожалуй, ни одно поколение так не любит телефон: ты как бы общаешься, но в любую секунду можешь прервать угрожающую разрушить твой кокон связь и остаться один. Для героини фильма «Реальность кусается» граничащее с наркотической зависимостью увлечение телефонными «рыданиями в жилетку» становится чем-то вроде обезболивающего. Но подлинный апофеоз телефономании явлен в «Правде о кошках и собаках» — продолжительное свидание по телефону с параллельным принятием ванны, приготовлением ужина и сексом лишь из-за некоторой непоследовательности авторов картины не завершается созданием телефонной же семьи, которую легко дорисовывает воображение зри-

теля: «они жили долго и счастливо и умерли в один день, так и не увидев друг друга».

Суждено ли поколению «Х» «умереть» (то есть превратиться в конце концов в точное подобие своих родителей), так и не идентифицировав себя, не увидев себя на киноэкране без натяжек и допущений, скрадывающих реальную глубину умышленно не предъявляемого двадцатилетними потенциала, этакого «тихого омута», на дне которого осел слой продуктов культурной жизнедеятельности их предшественников — слишком большой, чтобы принять его в наследство, слишком рыхлый, чтобы использовать его как фундамент, и мало-помалу вымываемый течением времени? Во всяком случае, эксперы достаточно подросли, чтобы постоять не только перед кинокамерой, но и за ней. Наверное, кому-то из них удастся создать более объемный «макет поколения «Х» в натуральную величину». И не исключено, что этот результат будет производить гораздо более обескураживающее и неутешительное впечатление, чем существующие на сегодняшний день киносвидетельства невозможности сказать что-то определенное о поколении, которому труднее всего объяснить смысл понятия «поколение».

«Перед рассветом»

«Дети взрыва» и «дети спада»

ДЖОН СЭВИДЖ

Своеобразная машина времени с музыкой и самоанализом — таковы фильмы о подростках, начиная с «Американских граффити» и кончая картиной «Реальность кусается».

«Те, кому сегодня от пятнадцати до двадцати четырех лет, были рождены между 1965 и 1974 годами, в период снижения рождаемости, а посему эти 37 миллионов человек были названы «детьми демографического спада». И напротив, в связи с высоким уровнем рождаемости в период между окончанием второй мировой войны и 1964 годом 75 миллионов появившихся на свет за это время именуются «детьми демографического взрыва». Кардинальные различия между этими двумя поколениями обусловлены уже одной только голой статистикой. «Дети спада» выросли в тени «детей взрыва». Мы, «взрывники», брали численностью, да и экономика пережила целый ряд тяжелых кризисов. Безработица росла. Увеличилось количество разводов, разрушилась патриархальная структура традиционной для Америки нуклеарной (оба родителя + дети) семьи. Подростки 80-х чувствуют себя гнусно обобранными — им кажется, что нас и родители любили больше, и школы при нас были лучше, и жизнь легче».

Донна Гейнс. «Пустыня отрочества», 1990

«За очень короткий срок я перешел от старательно навязанного мне мнения, что моему поколению нечего сказать, к мнению, что оно имеет сказать очень много, причем на абсолютно новом языке».

Ричард Линклейтер, вступительное слово на просмотре фильма «Сачок» («Бездельник»), 1992

Юный возраст сам по себе еще не делает человека юным. Этот закон существует со времен второй мировой войны, когда распространение культа потребления в американском стиле, взлет новоиспеченной академической дисциплины — социологии, расцвет маркетинговых исследований, этой самоокупающейся теории пророчеств, а также голая демографическая статистика превратили недорослей в подростков. Из промежуточного состояния юность стала автономным феноменом — и прямиком угодила в сеть чужих проектов и расчетов.

За концепцией «молодежи как потребителя» стоят самые разнообразные тайные надежды и опасения. Хотя подростки вполне могли претендовать на роль ключа к этому дивному новому послевоенному миру, их неукротимую энергию следовало приручить. В классическом пуританстве отношение к юности было дихотомическим: эта пора жизни одновременно восхвалялась и презиралась, ее беспардонно эксплуатировали и наказывали всеми карами. Лексика криминологии и социологии — например, такие красноречивые клише, как «молодежная преступность», — присутствует уже у самых истоков великой отроческой мечты, маячит черной тенью за всей восторженной болтовней асов скрытой рекламы.

Эта тень по-прежнему довлеет над традиционными воззрениями на юность. Юность не может существовать просто ради самой себя — она обязана быть эмблемой, аллегорией. Пароль тут — «Поколение». В фильме Бена Стиллера «Реальность кусается» его героиня Викки

заявляет, что анализ крови на СПИД — это ритуал инициации для ее поколения; в «Смущенных и растерянных» Ричарда Линклейтера компания подвыпивших подростков принимается толковать о «теории десятизма»: «Ну знаешь, это вроде всех этих теорий насчет десятилетий. 50-е — это была занудь, 60-е — рок, 70-е, блин, сразу ясно — вонь дерьмовая. Ну ладно, я, в принципе, вот о чем... Может, 80-е будут радикальными, знаешь».

И «Реальность кусается», и «Смущенные и растерянные» продолжают традицию самоанализа, которая присутствует в юношеском кино еще с 50-х годов. «Реальность кусается» — интеллектуальная комедия, действие которой происходит в 1994 году, с Вайноной Райдер в роли Лилейны[1], студентки-отличницы, пытающейся пробить себе дорогу в журналистике. Что она выберет — конформизм или этическую самостоятельность, соответственно олицетворяемые двумя мужчинами, с которыми она образует любовный треугольник? «Смущенные и растерянные» — исторический фильм чистой воды: «картина-инициация», повествующая о Дне последнего звонка в мае 1976 года, этакая лирическая симфония с множеством сюжетных линий.

Видимо, искать в обоих фильмах аутентичные сведения о молодежном мировосприятии — пустая трата времени; если вам нужны правдивые новости о подростках, слушайте их музыку. Уже много лет кино тащится у музыки — вечного мотора молодежной культуры — в хвосте. Причины ясны: в кино бюджеты выше, контроль строже, время производства дольше. И все же, благодаря интеграции шоу-бизнеса, кино и музыка ныне, как никогда, переплелись: и «Реальность кусается», и «Смущенные и растерянные» снабжены тщательно подготовленными саундтреками, которые выпускаются отдельно на компакт-дисках и кассетах. Связь кино и музыки еще глубже, чем кажется. За прошедшие пятнадцать лет поп-музыка[2] вобрала в самую свою ткань такие кинематографические приемы, как монтаж, обратный кадр и перемещения из одного временно́го пласта в другой. Одно прослушивание диска 1981 года Grandmaster Flash on the Wheels of Steel — альбома в стиле хип-хоп[3] начала 80-х, склеенного из фрагментов шести альбомов (групп Shic, Queen, Blondy), — это экскурсия по последнему десятилетию белой и черной музыки, где с появлением сэмплеров прошлое и настоящее слились воедино, образуя бескрайнюю базу, чтобы одним щелчком «мыши» вы могли соорудить из старенького что-нибудь новенькое.

Но юношеское кино можно рассмотреть и под другим углом. Юность — это символ эксперимента и развития, если же при этом юным удается придумать что-то толковое, они получают разрешение войти в реальную жизнь. Кино, телевидение, музыка — все эти индустрии имеют дело с органами чувств, с тем, как люди видят и ощущают мир. Поэтому если мы ждем от юношеского кино новой информации, давайте рассмотрим фильмы «Реальность кусается» и «Смущенные и растерянные» в их собственном контексте и спросим: о чем они нам рассказывают? Что нового сообщают?

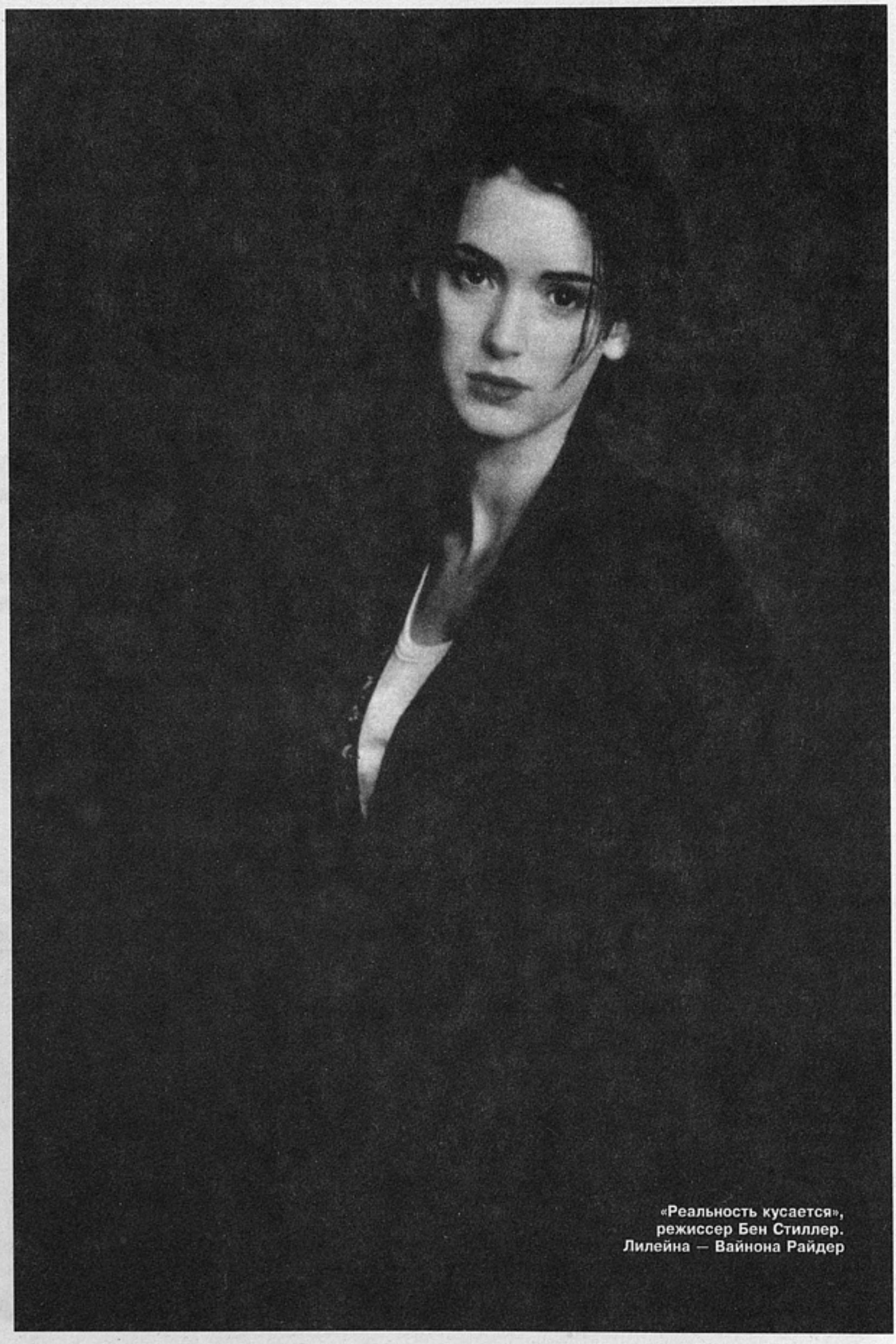
Лежащий на поверхности ключ к обоим фильмам — ретро 70-х (озадачивающее нынешних представителей «поколения взрыва»

«Американские граффити», режиссер Джордж Лукас

[1] Малораспространенное имя Лилейна сразу вызывает ассоциации с культовым хитом 60-х — очень красивой песней Донована, — тем самым маркируя Лилейну как дитя «детей взрыва». — *Здесь и далее прим. переводчика.*

[2] «Популярная музыка», «легкая», как выражались советские музыковеды. Крайне широкий термин, применимый и к тому, что у нас именуется «попсой», и к року, и к рэпу, и к музыке прочих стилей — в общем, ко всему, что не классика (в жанровом понимании этого слова).

[3] Хип-хоп — как правило, черная музыка 80-х (особенно рэп), а также связанный с ней стиль жизни (ди-джеи, брейк, кроссовки и спортивные костюмы, «электронный саунд», граффити...).



«Реальность кусается»,
режиссер Бен Стиллер.
Лилейна — Вайнона Райдер

не меньше, чем их собственная одержимость ретро 50-х удивляла их родителей). В «Реальности...», как и следует ожидать от сознательно облегченного фильма с романтическим любовным треугольником, ностальгия по 70-м проявляется через визуальный ряд. Камера панорамирует по комнате стильной девушки Викки, менеджера фирмы Gap[4], останавливаясь то на плакатах группы Kiss, то на прибитых к стенам виниловых (!) дисках. Лилейна целуется с «ботаном» Майклом (Бен Стиллер), служащим MTV-образной компании, под звуки шлягера 1976 года — Baby, I love your way Питера Фрэмптона[5].

ЕЩЕ ОДИН КОСЯЧОК НА ДОРОЖКУ?

Тут мы имеем дело с языком символов. Тот факт, что Майкл, каким он показан в фильме, знает ретро 70-х крайне поверхностно, — еще один знак его «неврубаемости»; напротив, когда Лилейна обнимается с архетипическим сачком Троем (Этан Хоук) — «Он из этой квартиры сачковское логово сделает», — звучит так называемая «корневая» акустическая гитарная музыка. Ретро 70-х — вещь первой необходимости для бессильных «детей спада», чья «мечта 90-х», до осуществления которой «придется ждать не один год», — это найти работу и отдельное от родителей жилье. И в музыке, и в одежде этот стиль вдохновляет развитие нового американского рока: грандж, фланелевые рубашки, нил-янговские гитары («Нирвана», разумеется, в фильме все-таки не фигурирует). В «Реальности...» играют в эпизодах второстепенные грандж-музыканты — Дэйв Пирнер (Soul Asylum) и Юэн Дэндо (The Lemonheads). У Троя своя группа: его расчесанные на прямой пробор волосы, саунд (смесь Вуди Гатри[6] с хип-хопом и панк-хард-роком), а также хит «Я — ноль без палочки (I'm Nuthin) позаимствованы у Бека, суперзвезды постгранджа. Правда, в хите Бека «Я неудачник» («...так что ж ты меня еще не убила, бэби?») беда всего поколения — ощущение бессилия — вышучивается с сарказмом, которого явно недостает в рассматриваемом нами фильме с его «телеграфным стилем».

Фильм «Реальность кусается», изобилующий шифрованными отсылками к культовым фигурам современной поп-музыки, претендует на роль зеркала, отражающего сегодняшнее мировосприятие. Это определенно журналистский постмодернизм: интертекстуальность максимальная. «Прикол для своих номер один»: исполнитель эпизодической роли Дэйв Пирнер в жизни является бойфрендом Вайноны Райдер. «Прикол для своих номер два»: отвратный Майкл работает в телекомпании «Вам в лицо», точной копии молодежного канала MTV. На глазах зрителя телевизионщики кромсают снятый Лилейной серьезный документальный фильм о ее поколении, превращая его в уморительную, легко узнаваемую пародию на «жареную» продукцию MTV, из которой традиционно вымарывается половина звуковой дорожки. Длиннющая пародия — как и снятый любительской видеокамерой фильм Лилейны в его первозданном состоянии — включена в картину целиком.

Снятые на видео сцены ясно очерчивают круг волнующих «поколение спада» проблем: разведенные родители, «мактруд» (отупляющая, неквалифицированная работа в «Макдоналдсах» и т.п.), уход в поп-культуру иных времен. Фильм Лилейны кажется набором иллюстраций к знаменитым определениям на полях из романа Дугласа Копленда «Поколение Икс».

А сама форма фильма — компиляция, быстрые монтажные переходы, пестрый исходный материал — часто ассоциируется не с чем иным, как с музыкальным клипом, этой квинтэссенцией культуры 80-х.

«Смущенные и растерянные» гораздо серьезнее. Это доскональный анализ мира 70-х. Своим названием фильм обязан скандально известной песне группы Led Zeppelin[7], а его

---

[4] Gap специализируется на производстве ультрамодной обуви и одежды.

[5] Название можно перевести примерно так: «Бэби, я люблю твои ухватки»; Питер Фрэмптон (род. в 1950 году) — гитарист из Великобритании. Рок-энциклопедия определяет эту песню и другие шлягеры Фрэмптона 70-х как «приятные акустические вещички с замысловатой партией лидирующей электрогитары».

[6] Вуди Гатри (1912 — 1967) — прославленный американский певец и автор баллад в стиле «фолк», борец за права угнетенных и оскорбленных, «духовный отец» Боба Дилана и всего фолк-возрождения 60-х. В его текстах звучат отголоски стихов Уолта Уитмена и Карла Сэндберга.

[7] Dazed and Confused (1968) — песня с первого диска группы. Обличительная речь «смущенного и растерянного» героя против подружки, которая его не ценит, и против женщин вообще.

саундтрек составлен из магических заклинаний, которые в то время слушали большинство американских мальчишек: Deep Purple, Ted Nugent, Aerosmith, Nazareth, Black Sabbath. Обкуренные ребята без тормозов, с длинными волосами и в джинсах-клеш: точно так же, как музыка того периода усвоила себе холодную фанковую интонацию, эти подростки, не задумываясь, подражают негритянской «фене». Как и недавних школьников «Реальности...», юных торчков из «Смущенных и растерянных» преследует призрак привилегированного «поколения взрыва», олицетворением которого были «политические» 60-е.

Вот вам, к примеру, разговор между двумя из трех персонажей-интеллектуалов:

«— Ну, знаешь, как я говорил в прошлом году, что поступлю на юридический, выучусь на юриста, чтобы реально помогать людям, которых с дерьмом едят, и все такое. А вчера стоял я в очереди на почте и смотрел по сторонам, и увидел, что все такие затраханные, и сопли у них, а один тип весь перегнулся так, что щель в заднице была видна. Фу-у-у, в общем. И тут до меня дошло, что звучит-то оно красиво, только я должен посмотреть правде в лицо: ну, не нравятся мне эти люди, которым я помогать собрался! По-моему, люди мне вообще не нравятся. И точка.

— И что же ты теперь хочешь делать, раз на юридический тебе расхотелось?

— Я хочу тан-це-вать».

Все правильно, и новое эпидемическое модное поветрие — диско — уже на носу.

В отличие от «детей спада» из «Реальности...» в «Смущенных и растерянных» все старшеклассники имеют собственные автомобили. Мобильность дается легко, что отразилось и на самой форме картины. Здесь режиссер Линклейтер ушел от суровой психогеографии своего фильма «Сачок» («Бездельник», 1991), где камера провожала взглядом каждого персонажа несколько секунд или даже минут, прежде чем переключиться на другого — такого же случайного прохожего. Есть фильмы «дорожные» — о путешествии героев на машине, а этот был «пешеходный». «Смущенные и растерянные», напротив, скорее напоминают вальяжные автомобильные прогулки из «Американских граффити», фильма, буквально перевернувшего кино в 1973 году. Тут есть даже открытая параллель к одному из взрослых персонажей того фильма, Джону Милнеру, — похотливый Вудерсон («За что люблю школьниц — они становятся все моложе, а я все такой же»). В обоих фильмах прошлое используется для того, чтобы рассказать нам о настоящем. В «Американских граффити» невинные, простые радости стоящей накануне великого перелома Америки 1962-го (рок-н-ролл поставляет группа «Бич Бойз», 60-е только начинаются) омрачены Вьетнамом. В финале под нарастающий рокот самолета «Дуглас-6» зрителю предлагаются биографические справки: «Терри Филдс («Лягух») пропал без вести в бою в районе Ан Лока в декабре 1965 года. Керт — писатель — проживает в Канаде» (то есть скрывается за границей от мобилизации). Этот политический мотив подпитывается характерной для «взрывников» самоуверенностью: диск-жокей Джек Вулфмен (Волкочеловек), выполняющий в фильме роль шамана, декламирует: «Там, за окном, огромный великий прекрасный мир». Хотя к окраинам города подступает тьма, есть и надежда на лучшее (символизируемая визитом Керта на радиостанцию Джека Вулфмена). Оглядываясь на эпоху консерватизма, продюсер Фрэнсис Форд Коппола и режиссер Джордж Лукас запечатлели не темную сторону репрессивного общества, но почти светозарную имманентность: Америка еще богата и еще полна надежд.

По фильмам «Поколения Икс» («Сачок», «Реальность кусается») мы знаем, что надежды улетучились давным-давно. Составьте график развития юношеского кино во времени от «Американских граффити» до картин начала 90-х: вы обнаружите, что родителей в числе персонажей больше нет. Речь теперь идет о разводах, жизни в автоприцепах, бездомных подростках, а может, и жестоком обращении с детьми — психических травмах Розанны Барр[8], Экселя Роуза, Эдди Веддера, Курта Кобейна. Как постоянно твердят в картине «Реальность кусается», — «психопатство».

Но среди персонажей «Смущенных и растерянных» психопатов нет. У них еще есть ро-

[8] Розанна Барр — популярная американская актриса, снимающаяся в комических телесериалах, продюсер. По собственным утверждениям, страдает раздвоением личности и была жертвой насилия со стороны родителей и мужа. Ее коронные темы — бедность, избыточный вес и предменструальный синдром.

дители, которые живут вместе. Конечно, без насилия не обходится, и в душах кипит невидимая миру ярость, но все-таки это американская поп-культура в момент ее величайшего сибаритства — время, когда свобода 60-х выродилась в бездумный гедонизм. Как говорит один торчок, наряженный в майку с листком марихуаны и сутенерскую шляпу, о жене Джорджа Вашингтона: «Она была мудрая, мудрая чувиха. Когда он возвращался домой, она уже держала наготове свою большую жирную миску». Линклейтер слишком проницателен, чтобы оставить без комментариев это мальчишество, и в фильм включены изящные профеминистические детали. И все же «Смущенные и растерянные» так убеждают зрителя в аполитичности, даже асоциальности своих персонажей — против ритуальных зверских издевательств над младшеклассниками никто и слова не говорит, — что когда Пинк (Джейсон Лондон) оказывается на этическом распутье (можно ли подписать заявление, что не употребляешь наркотики, то есть солгать?), ты просто пожимаешь плечами и уходишь: «Что, ему больше беспокоиться не о чем? Хм, круто. Ну как, еще косячок на дорожку?»

«Смущенные и растерянные», режиссер Ричард Линклейтер

ПОСТЫДНЫЙ ОПТИМИЗМ

«Смущенные и растерянные» больше созвучны духу времени, чем постыдно оптимистичная «Реальность...». Нет, я не забыл, что Лилейна бросает Майкла, но вы заметили, что в финале фильма Трой надевает приличный костюм? Как вы думаете, он что, собирается унаследовать состояние своего покойного отца? Подросткам 1976-го все по фигу, и пофигизм сходит им с рук — взрослые персонажи фильма, совсем как в «Американских граффити», люди либо благожелательные, либо легковерные. Излюбленный наркотик — марихуана, мелкое хулиганство — только для смеха. Это вам не «Кэрри»[9]. В финале, как и в «Сачке», Пинк и его друзья вырываются из места действия фильма — города Остин — и уносятся вдаль по шоссе. Вот вам классический, нестареющий символ свободы, «духовный прорыв», говоря словами Линклейтера. Это чувство, при всей его двусмысленности (нельзя не сознавать, что в наше время Пинка, видимо, следует искать либо на собраниях «Анонимных наркоманов», либо вовсе в списках умерших от СПИДа), несет в себе хрупкую надежду, которая вместе с соблазнительной прелестью картины подросткового рая (музыка кажется почти хорошей) демонстрирует, что форма может определять содержание, что прошлое может вливать кровь в вены настоящего.

Рассмотренные нами фильмы исследуют одну из главных для нас сегодня проблем: отсутствие ритуалов, которые послужили бы мостом из юности в зрелость. Под оболочкой из поп-культуры и трудностей подросткового возраста они скрывают два разных подхода к вечному мотиву инициации. «Реальность кусается» усваивает поведенческие модели 80-х, предлагая на выходе цинизм под девизом «Не рыпайся». «Смущенные и растерянные», напротив, кажутся негромкой победой: пусть эксперимент — это потворство своим капризам, но от экспериментов не умирают. Не покоряться хотя бы в мелочах — вот что важно.

Оба фильма отражают мировосприятие современных подростков. Прошлое здесь не линейно, но циклично — постоянно меняясь, оно оказывает влияние на настоящее. «Смущенные и растерянные» выражают эту идею, претворяя навязанное юношеству обществом бессилие конца 80-х в чувство освобождения, еще существовавшее в середине 70-х.

Sight and Sound, 1994, July

Перевод с английского С.Силаковой

[9] «Кэрри» (1976) — триллер Брайана Де Пальмы по роману Стивена Кинга о затравленной девочке-подростке, которая мстит всем окружающим.

ИГОРЬ МАНЦОВ

Приключение в стране желаний

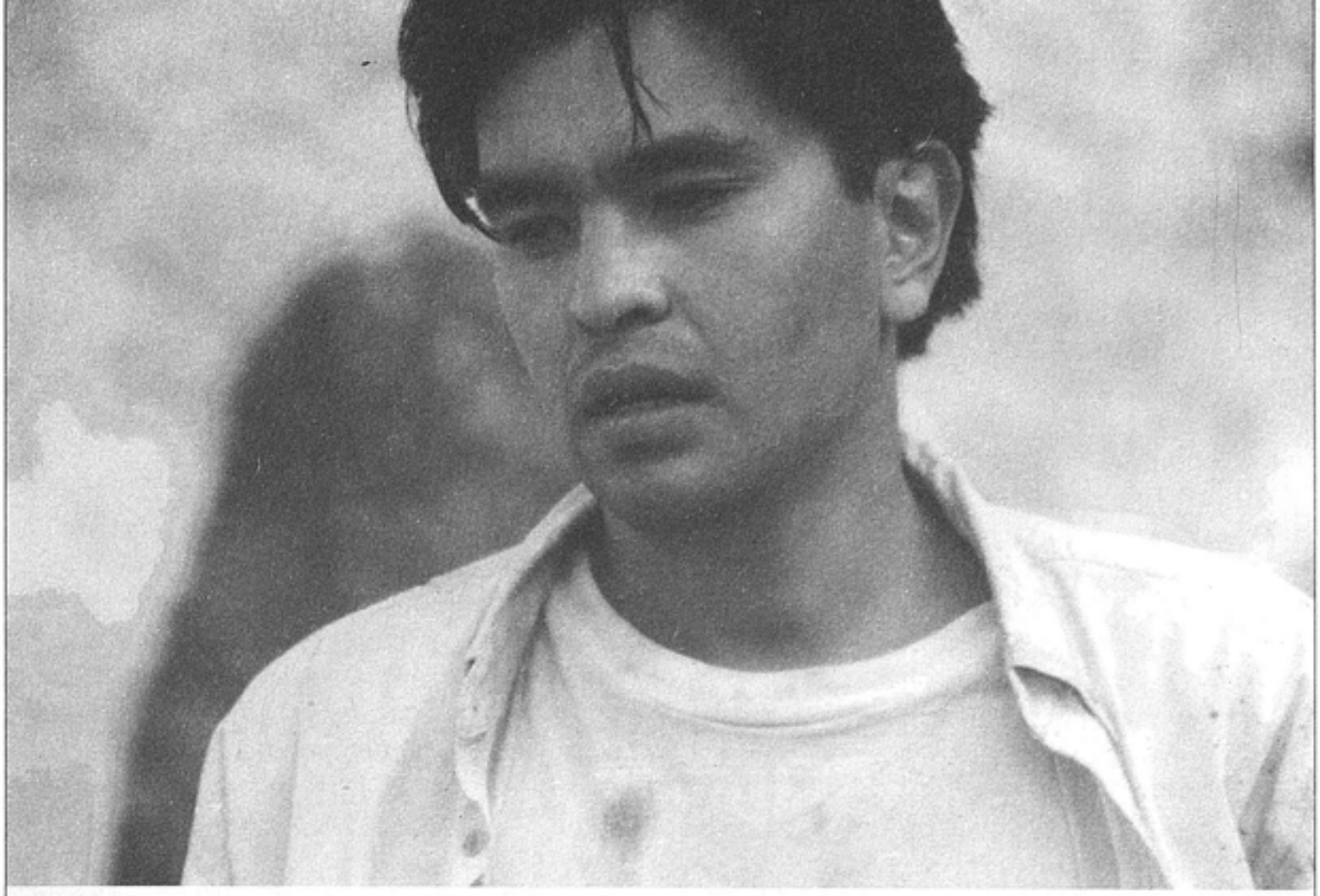
В предыдущих картинах — «Влюбленная рыбка» (1989) и «Воздушный поцелуй» (1991) — режиссерский почерк Абая Карпыкова вполне определился. И в той, и в другой картине он ненавязчиво отмежевывался от постсоветской действительности, травматический характер которой исключает эмансипированный сюжет и непосредственную эмоцию, и с иронией обыгрывал расхожие сюжетные повороты и жанровые стереотипы. В «Воздушном поцелуе» борьба с самостийной реальностью приобрела, похоже, программный характер, во всяком случае, любовная история простой советской медсестры, служащей в простой советской больнице, куда больше напоминала «кусок торта», чем «кусок жизни». Что делать, некинематографичные отечественные фактуры сбивают фильмическое дыхание, и тотальная условность жанра призвана его восстановить.

Картина с загадочным названием «Тот, кто нежнее» устроена подобно «матрешке»: внутри самые радикальные приключения, снаружи — завязка и развязка лирической истории главного героя по имени Данеш (Болеш Жандаев). Вначал он висит, уцепившись сильными руками за высокий балкон любимой девушки Мирры: «Скажи, что ты любишь меня! Скажи, что выйдешь за меня замуж!» «Это нужно тебе или твоей бабушке?» — издевается неприступная Мирра. Герой разжимает пальцы, как обещал, и падает... Но не погибает, а по законам приключенческого жанра выздоравливает в городской больнице.

Так попадают в сказку: упал без надежды на выживание, очнулся вполне невредимым, готовым к борьбе, путешествиям и новой любви. А старой любви, жестокосердой Мирре, Данеш скажет, вернувшись из невероятных приключений-сновидений: «Больше не стану висеть на твоем балконе. Ведь ты не говоришь по-арабски». Иначе: «Ты не Шехерезада, «Тысяча и одна ночь» у нас не получится, я встретил другую, она знает сказочные языки..» Падение с балкона задает правила игры: это не что иное, как переход от вечно третируемого Карпыковым быта к симбиозу жанров, где другая, несравненно более высокая степень сопротивляемости человеческого организма.

Между завязкой и развязкой разворачиваются события «вестерна», напоминающего одновременно «Золото Маккены», «Свой среди чужих...» и незамысловатую

«ТОТ, КТО НЕЖНЕЕ»
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Л.Ахинжанова, А.Карпыков
РЕЖИССЕР А.Карпыков
ОПЕРАТОРЫ С.Беркович, Г.Гидт
ХУДОЖНИКИ Р.Одинаев, А.Ророкин
КОМПОЗИТОР Л.Десятников
В РОЛЯХ: Б.Жандаев, К.Качалина, Н.Стоцкий, А.Ростоцкий, Ф.Абдраимов, Б.Бейшеналиев, А.Ливанов
«Фора-фильм», «Казахфильм»
Россия — Казахстан
1996



«Тот, кто нежнее». Данеш — Б.Жандаев

восточную сказку. Сосед по больничной палате Султан Хан Гирей (Болот Бейшеналиев), оказавшийся представителем старинного ханского рода, отправляет Данеша за особого рода блюдом, на котором надо установить драгоценный камень, и тогда солнце, преломившись в замысловатом кристалле, укажет местонахождение семейного золота. На поиски клада следует поспешить с девушкой, которая знает арабский язык... Туда же, естественно, направляется и таинственная восточная мафия, обуреваемая желанием завладеть сокровищами.

Итак, герои попадают «в мир приключений». «Там, где непрерывная связь с жизнью... принципиально отвергается, — или ее в сущности даже незачем отвергать, ибо нам изначально дано здесь нечто чуждое, ни к чему не примыкающее, некое бытие вне определенного ряда, — мы говорим о приключении. Оно не связано... с соседними отрезками жизни, которые превращают жизнь в целостность»[1]. По сути, к этому сводится творческий метод Абая Карпыкова. «Искатель приключений — самый яркий пример неисторического человека, существа, пребывающего в настоящем. Он, с одной стороны, не определен прошлым [...], с другой — для него не существует будущего»[2]. Это, безусловно, портрет любимых персонажей режиссера.

Вестерн и Карпыков рано или поздно должны были встретиться. Ибо вестерн выражает приключенческую идеологию в полной мере. Набор риторических фигур, присущих жанру, некогда позволял даже нейтрализовать советскую идеологию в фильмах о гражданской войне, превращая картины классовых сражений в историю борьбы немногословного Носителя Справедливости и Защитника слабых с бандами коварных врагов-туземцев. Конечно, отечественный вестерн, точнее истерн, существовал по своим маргинальным законам, но мифология, лежащая в его основе, пусть и облеченная в форму лживой идеологии, была для массового сознания вполне реальной.

Ныне режиссер, похоже, использует жанр лишь для того, чтобы, безжалостно убрав все приметы социально маркированной реальности, рассказать наконец-то внятную и занимательную *частную* историю. И тем самым внедриться в мировой кинопроцесс. Ему кажется, что стоит «впустить» персонажа в классическую форму американского образца, как самодостаточный, движимый собственной волей индивид заживет «по сюжету», а не

[1] Зиммель Г. Избранное, т. 2. М., 1996, с. 213.
[2] Там же, с. 214.

по законам идеологии, социума и коллектива. Благо, приключенческий жанр с легкостью отрекается от Большой Истории, от ее прошлого и будущего.

Но, используя вестерн, чтобы каким-то образом занять и развлечь зрителя в ситуации нынешнего мифологического разброда, режиссер попадает в ловушку. Форма сама себя насыщает содержанием, черпая его из окружающего постсоветского воздуха, из помнящей все речевой плоти. Глубинные жанровые структуры «мстят» за имитацию жанра проговорками постсоветского дискурса, и печальная реальность все же пробирается на экран...

Михаил Рыклин, характеризуя нынешнюю социально-психологическую ситуацию, пишет: «...пока мы не можем в принципе постичь свою историю. С одной стороны, степень невротического отождествления с этой историей огромна... С другой стороны, на риторическом уровне степень отстранения от этой истории столь же велика... Считается, что все, что мы делали, было одной большой ошибкой, и по ней испытывается чудовищная, столь же неотрефлексированная ностальгия»[3].

Забыть прошлое, жить настоящим — таково подсознательное желáние общества, для реализации которого, кажется, как нельзя лучше подходит жанр «приключения». Однако принципиальная эпичность вестерна требует постоянной оглядки назад, возвращения к идеальному, героическому «правремени», которое диктует логику поступков, систему этических норм и иерархию ценностей.

Стремление выпасть из времени, отстранить прошлое, закрыть глаза на будущее приводит, как это ни парадоксально, к потере памяти, к утрате «внутреннего человека», который помнит, что совершил, и может отвечать за свои поступки. В картине «Тот, кто нежнее» эта подсознательная тенденция явлена посредством многочисленных фигур вытеснения. Замечательно здесь именно то, как персонажи медленно, но верно учатся забывать.

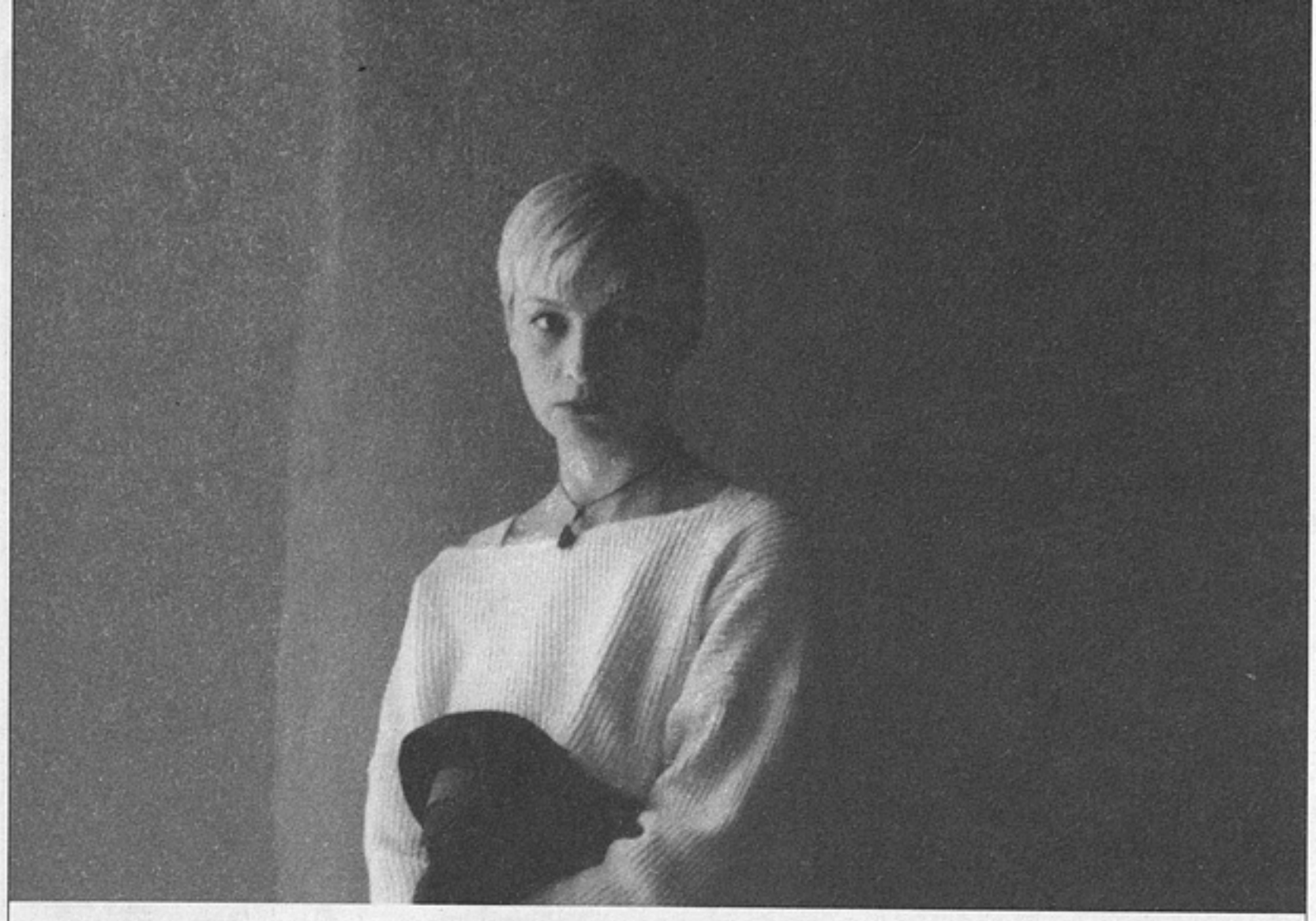
Владеющая арабским девушка Алена (Ксения Качалина), Данеш и его соперник в борьбе за любовь Алены Гоша (Николай Стоцкий) вначале еще пытаются рефлексировать по поводу собственных похождений. «Я только что двоих убил!» — ужасается Гоша. Впрочем, без лишней аффектации. «И я задавила человека!» — «И я...» Они еще не научились новому закону, «внутренний человек» еще шевелится. Постепенно, однако, жанр вытесняет психологию, и молодые люди успешно осваивают систему поведения «стимул — реакция»: мчатся на автомобилях, стреляют напропалую и не жалеют ни о ком.

Вовсе удивительные события случаются в последней четверти фильма. Персонажи «забывают» не только о любовном соперничестве, не только о том, кто «плохой», кто «хороший» (помощник вражеской мафии Фархад по прозвищу Толстый как-то незаметно и немотивированно переходит на сторону «наших»), но даже о... собственной смертности. Впрочем, прием задан в самом начале — падением Данеша с балкона на асфальтовую мостовую. Теперь по очереди срываются с горных круч Алена и Толстый. Внизу — острые скалы и неглубокие горные реки. Смерть неминуема. Но, тем не менее, через несколько минут молодые люди появляются в кадре живыми и невредимыми. И это отнюдь не жанровая условность.

В конечном счете даже иронично переосмыслявший жанр вестерна Серджо Леоне заботился о логичном и внятном объяснении человеческой неистребимости. Хотя бы «для дураков» или скептиков. В одной из его картин Клинта Иствуда прицельно расстреливают. Иствуд едва не падает, но продолжает идти... Приблизившись к ошеломленному сопернику, он демонстрирует на груди под рубашкой металлические латы, а затем разряжает в деморализованного подлеца всю обойму. Вот максимально разрешенное жанром чудо.

Так что загадочные «воскресения» героев Карпыкова — за гранью жанровой условности. Это конкретный, индивидуальный драматургический ход. Под занавес фильма герои вновь встречаются в городе; сказать, что они вернулись из своих похождений другими людьми, значит — не сказать ничего. В последнем эпизоде Алена, Данеш, Гоша и Толстый представляют собой некое нерасчленимое коллективное тело. Каждый из них утратил последние признаки индивидуальных желаний, индивидуальных стремлений...

[3] «Искусство кино», № 6, с. 171 — 172.



«Тот, кто нежнее». Алена — К.Качалина

«Внутренний человек» покинул по очереди каждого.

С кем будет Алена? С помощником Фархадом, которому сказала «люблю»? С Данешем, который, по его собственным словам, «один настоящий»? С Гошей, который предан ей давно и безответно? Со всеми и ни с кем. «Алены» больше не существует. Не существует и мужественных парней. Сохранились абстрактные означающие. Антропологические феномены. Коллективное тело, внутри которого возможен обмен взглядами, улыбками, жестокими ударами по лицу, а иногда — словами. Впрочем, к финалу все слова исчерпаны, так как *всё и навсегда* позабыто. Они вне земного бытия, они легче ангелов. Люди, которые перестали жить в историческом времени. Выбыли на небеса. Или — в преисподнюю.

Слово выполняет в этой картине роль демиурга. Слово предшествует действию, слово дублирует всякий физиологический акт или событие. Коллективная риторика мыслит посредством наших героев-марионеток. Например, прежде чем умереть, герой должен проговорить акт собственной смерти. «Ты убил меня, мальчик!» — членораздельно утверждает изрешеченный пулями мафиози. Это означает: «Я готов умереть». «Знаю!» — не возражает Данеш, санкционируя смерть.

«Скажи, что любишь меня!» — требует от Мирры Данеш. «Скажи!» — этого достаточно, потому что индивидуального, «внутреннего человека» в мире коллективного бессознательного не существует. Как скажешь, так и будет. «Теперь невестой будешь ты!» — заклинает Алену таинственная старуха, выполняющая классическую функцию «героя-помощника». Алена не возражает, ибо слово всемогуще.

Тезис этот подтверждается и ударной сценой картины — сценой объяснения в любви между Аленой и... Толстым. Режиссер долго готовит этот эффект, бережно хранит почти до финала. Воскресшие из небытия молодые люди отыскали заветное золото. «Это деньги! — как ребенок, удивляется все позабывший Фархад. — На это можно купить целый остров!» И в этот момент Алена торжественно вешает ему на шею оказавшийся в мешке амулет и говорит: «Я люблю тебя!»

Никаких романтических отношений между ними до этого не наблюдалось. Но не имеет значения, пустяки. «Скажи, что любишь», и все произойдет само собою. Коллективное тело готово до бесконечности воспроизводить риторику любви, риторику жалости, риторику ненависти. Отрицать проклятое прошлое, признаваться в симпатиях к свободному демократическому будущему. Подобные реплики не что иное, как языческие заклинания. Формула заклятия, предшествующая по-

«Тот, кто нежнее»

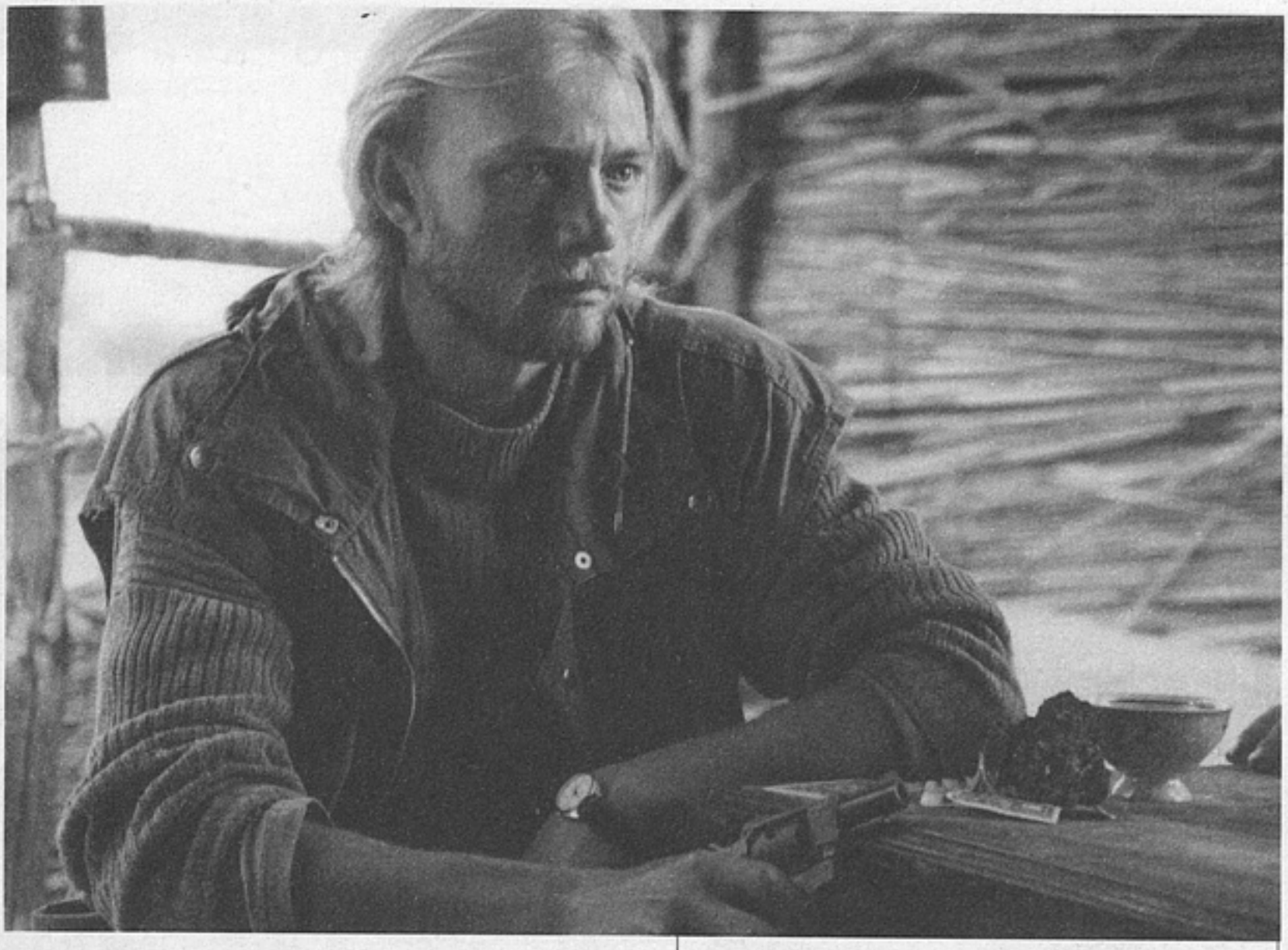
ступку и чувству, более того, полностью исчерпывающая и чувство, и поступок.

В сцене лирического объяснения саморазоблачение дискурса всего очевиднее. Мы *видим* одно, а слышим совершенно другое. «Не верь глазам своим» — о, неистребимый директор Пробирной Палатки зрел в самый корень, предвосхитив эпоху тотальной симуляции. Внутренних отношений между героями — никаких, чувственное начало даже не подразумевается. Телесность их проблематична хотя бы потому, что, побывав в пропасти, они остались целы. Здесь нечего разбивать и калечить. Нечем и некого любить! Но проклятое слово, тем не менее, произнесено. Теперь уже заклинают нас, зрителей: *«Алена любит Фархада»*. И повинуясь глубинному речевому инстинкту, зритель радуется неожиданному повороту. Он готов поверить, что по закону жанра (с постмодернистской поправкой) так и должно быть. Он может всерьез рассуждать, что девушка, наконец, отыскала «того, кто нежнее» всех прочих молодых людей, превратившихся к финалу в беззастенчивых убийц. Тем более что на счету Толстого нет ни одного застреленного человека!

Исключительная режиссерская провокация: вот где коллективная речевая стратегия обнаруживает себя во всей красе. Не верить своим глазам, но верить вопиюще лживой или застенчиво нечестной словесной риторике.

Акт зрения осуществляется во времени. Слово останавливает время, выбрасывая сознание в мир якобы самодостаточных понятий. Слово неантропоморфно. Вследствие направленности на воображаемого референта и принципиальной инструментальности слово представляет собою акт агрессии. В «мире приключений» агрессия как нельзя кстати. Здесь ничего не удается *увидеть*, ибо время остановлено, естественные связи нарушены. Оттого падение Данеша с балкона, падение со скал Алены и Толстого не показаны! Между тем, это важнейшие эпизоды картины, ведь речь идет ни много ни мало о предполагаемой смерти героев. Смерть, однако, побеждена все тем же всемогущим словом. Автор сказал: «Будет жить!» — и смерть отступила.

Перевес напряженной, но не имеющей глубинного смысла активности над содержанием жизни — квинтэссенция той инфантильной «мифологии приключения», которая реализуется и в фильме Карпыкова, и — гораздо менее изящно, зато несравненно более убедительно — в современных СМИ. Жанр «приключения» подразумевает артикулиро-



«Тот, кто нежнее». Гоша — Н.Стоцкий

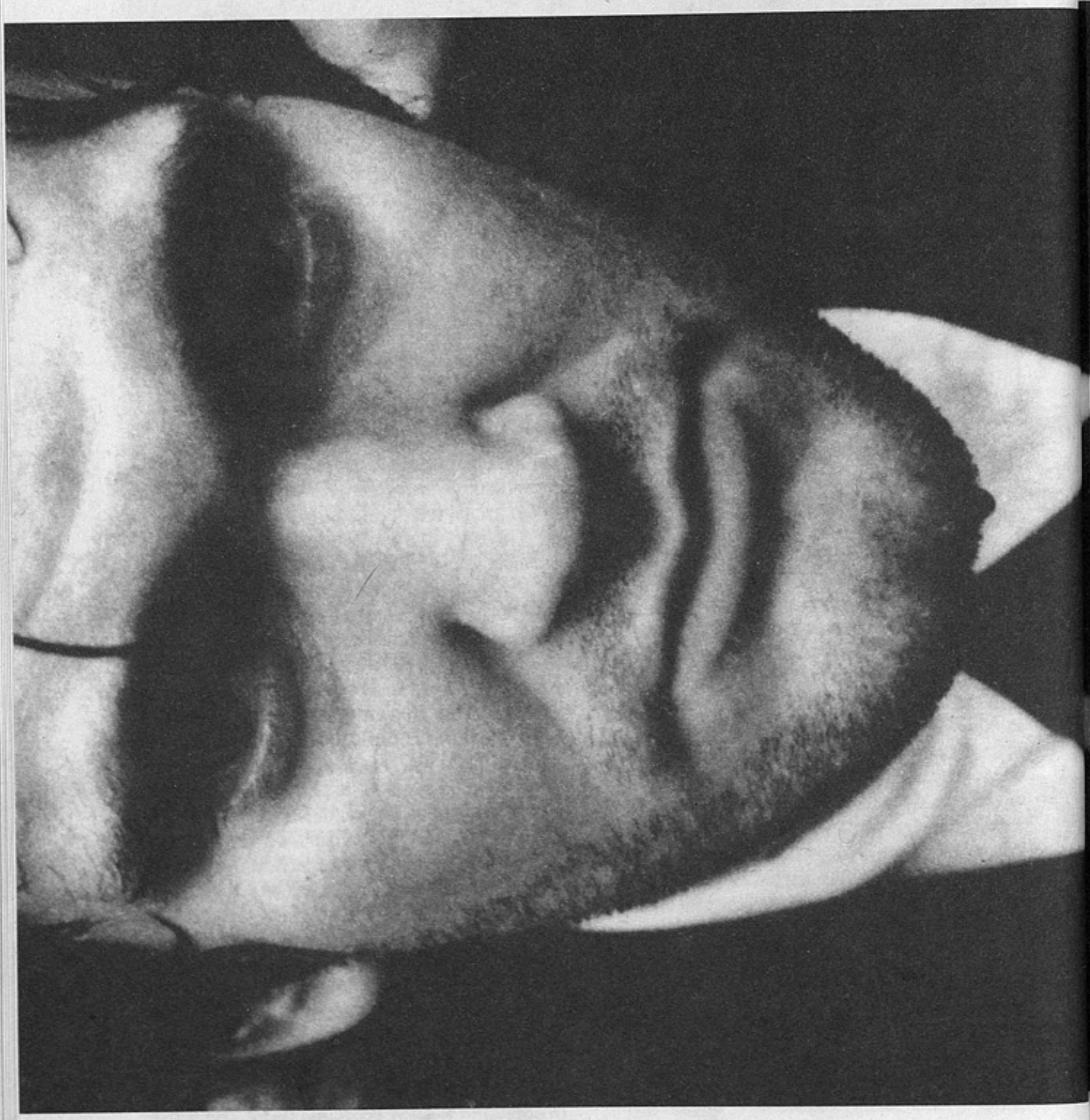
ванную «победу». Старуха помощница настойчиво поучает Алену: «Наша судьба ждать победителя, и он придет»; «Я же говорила тебе — нужно ждать победителя!» И это потрясающая проговорка дискурса. Дождаться победителя, произнести заветное: «Я тебя люблю!» и взять все золото мира — вот мировоззрение коллективного тела.

Таким образом, идеология «приключения» призвана работать на созидание внутреннего комфорта, приходящего на смену «внутреннему человеку». Без криминально-приключенческого мифа о «золоте и нагане» коллективному телу было бы невмоготу. В ситуации, когда «внутренний человек» выставлен за дверь, когда смиренная работа души вызывает протесты и недоумение, действительно не остается ничего, кроме надежды на «победителя». У Карпыкова побеждают Толстый и Алена. Но вполне мог бы победить кто-то другой. Кто персонально — совершенно не важно. Кто победит — того и «полюбим».

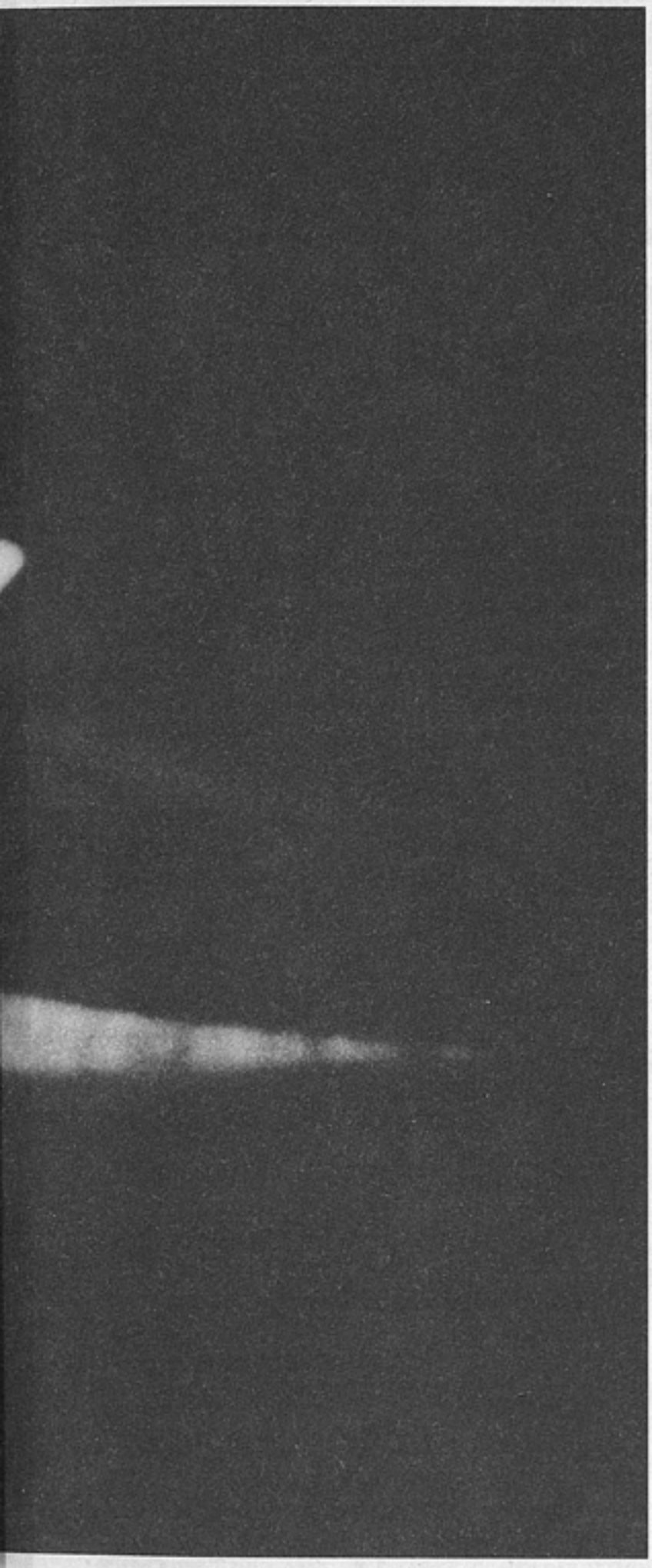
Когда-то, лет двадцать назад, концептуалисты повесили в подмосковном лесу громадный транспарант: «Я никогда здесь не был, но мне здесь нравится!» Примерно в таком же отношении к миру вестерна находятся сегодня отечественные персонажи и зрители.

ДЖАМИ БЕРНАРД

Квентин Тарантино:



человек и его кино



Из книги Джами Бернард нами были выбраны всего несколько глав, поэтому читателю не удастся в деталях узнать, как Конни Макхью (наполовину индианка, наполовину ирландка) в шестнадцать лет родила мальчика от итальянца Тони Тарантино, за которого и не думала выходить замуж; как назвала его Квентином в честь героини «Шума и ярости» Фолкнера; как ее третий муж Йен водил маленького мальчика на «Лицо со шрамом», «Крестного отца» и «Апокалипсис сегодня»; как Квентина задержали за попытку украсть книжку из магазина и мать сказала: «Ты что, дома все книжки прочел?» и усадила его в домашнюю библиотеку на все лето. Читатель найдет только незначительные упоминания о первом фильме Тарантино «День рождения моего лучшего друга», две части которого погибли при проявке и который из-за этого никогда не был окончен; о сценариях «Настоящая любовь» и «От заката до рассвета», поставленных другими режиссерами, и о знаменитом скандале с «Прирожденными убийцами», сценарий которых Оливер Стоун переписал, а Тарантино потребовал снять свое имя из титров и даже не стал смотреть фильм. Здесь не придется еще раз читать о том, как Лоуренс Бендер, продюсер малобюджетного фильма «Бешеные псы», передал сценарий Харви Кейтелу, после чего бюджет фильма сразу взлетел до полутора миллионов. Читатель также ничего не узнает о «Четырех комнатах» — фильме, в котором Квентин снял одну новеллу, — на этот раз потому, что, когда писалась книга Джами Бернард, картина еще была в работе.

Выбранные главы рассказывают только о годах работы Тарантино в видеосалоне, а также о съемке, прокате и обсуждении «Бешеных псов» и «Криминального чтива» — самых известных фильмов, связанных с его именем. Для желающих выяснить, что еще Тарантино сделал в кино, прилагается фильмография.

Приятного чтения.

С.К.

• Квентин Тарантино на съемках фильма «Бешеные псы»

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1984 — 1986. «День рождения моего лучшего друга» (My Best Friend's Birthday). К.Тарантино — соавтор сценария вместе с Крейгом Хамманом, режиссер, актер. Фильм не закончен.

1987. «Король Лир» (King Lear). У К.Тарантино эпизодическая роль. Режиссер Жан-Люк Годар[1].

1987. «Настоящая любовь»[2] (True Romance). К.Тарантино — автор сценария. Фильм поставлен Тони Скоттом в 1993 году.

1988. «Золотые девушки» (Golden Girls), телефильм. У К.Тарантино эпизодическая роль двойника Элвиса Пресли.

1989. «Прирожденные убийцы» (Natural Born Killers). К.Тарантино — автор сценария. Фильм поставлен в 1994 году Оливером Стоуном, сценарий подвергся существенным переделкам.

1990 — 1991. «От заката до рассвета» («От зари до зари», From Dusk till Dawn). К.Тарантино — автор сценария. Фильм поставлен в 1995 году Робертом Родригесом. Тарантино переработал сценарий и сыграл одну из главных ролей.

1990 — 1991. «Прошлая полночь» (Past Midnight). К.Тарантино переработал сценарий, однако был указан только как Associated Producer. Режиссер Йен Элиасберг. Фильм выпущен на экраны в 1991 году.

1990 — 1992. «Бешеные псы»[3] (Reservoir Dogs). К.Тарантино — автор сценария, режиссер, актер. Фильм выпущен на экраны в 1992 году.

1993. «Эффект Кориолиса» (The Coriolis Effect). К.Тарантино — актер. Режиссер Луис Веноста.

1994. «Убить Зои» (Killing Zoe). К.Тарантино — Executive Producer. Режиссер Роджер Эйвери.

1992 — 1993. «Криминальное чтиво»[4] (Pulp Fiction). К.Тарантино — автор сценария (вместе с Роджером Эйвери), режиссер, актер. Фильм выпущен на экраны в 1994 году.

1994. «Некто, чтобы любить» (Somebody to Love). У К.Тарантино эпизодическая роль. Режиссер Александр Рокуэлл.

1994. «Спи со мной» (Sleep With Me). У К.Тарантино эпизодическая роль. Режиссер Рори Келли.

1995. «Дестини включает радио» (Destiny Turns on the Radio). К.Тарантино в роли Джони Дестини. Режиссер Джек Баран.

1995. «Отчаянный» (Desperado). У К.Тарантино эпизодическая роль. Режиссер Роберт Родригес.

1994 — 1995. «Четыре комнаты» (Four Rooms). К.Тарантино — режиссер, автор сценария и исполнитель роли в одной из новелл. Режиссеры остальных новелл: Элисон Андерс, Александр Рокуэлл и Роберт Родригес.

1995. «Американская девушка» (All American Girl). К.Тарантино — участник ТВ-шоу.

1996. «Девушка № 6» (Girl 6). К.Тарантино — актер. Режиссер Спайк Ли.

Кроме того, считается, что Тарантино переписал сценарии фильмов «Это — Пэт» (It's Pat; режиссер Джулия Суини; «очень крутой фильм, по-настоящему забавный, только от меня там ничего нет») и «Багровый прилив» (Crimson Tide; режиссер Тони Скотт). Оба выпущены на экраны в 1995 году.

ГЛУБОКИЙ ОБМОРОК

Мистер Пинк. Срань господня! Он что, мать его, копыта отбросил? Покойник он или как?
Мистер Уайт. Он жив.
Мистер Пинк. А чего это он тогда?
Мистер Уайт. По-моему, он просто отрубился.
Мистер Пинк. А я чуть со страху не обосрался. Думал, он точно кинулся.

«Бешеные псы»

Ночью 23 сентября 1994 года показом фильма «Криминальное чтиво» открылся 37-й Нью-Йоркский кинофестиваль. Ночь открытия задает тон всему двухнедельному мероприятию, и потому быть показанным на открытии — большая честь.

Хотя банкет традиционно проводится позже этим же вечером, те, у кого были билеты на «Криминальное чтиво», уже за час толпились у Центра Линкольна, попивали коктейли, настраиваясь на фильм, который, как они знали, будет не для слабонервных.

К тому времени как потушили свет, зрители были на взводе, если не сказать пьяны. «Криминальное чтиво» уже завоевало «Золотую пальмовую ветвь» в Канне, вызвав всеобщий восторг, но в Соединенных Штатах оставалось дразняще неизвестным. Режиссер и сценарист Квентин Тарантино вышел на сцену, представил съемочную группу и удалился вместе с ней в ложу, отведенную для создателей открывающего фестиваль фильма. С ними был Харви Вайнстайн, вместе со своим братом Бобом возглавляющий компанию «Мирамакс Пикчерс», вложившую 8 миллионов долларов в «Криминальное чтиво», когда все голливудские мейджоры спасовали. Харви смотрел на Квентина, как гордый и взволнованный отец: ему уже тогда нравилось говорить, что «Мирамакс» — это бизнес Квентина Тарантино».

А между тем на экране подошло время для Главной Сцены, где Джон Траволта в ужасе от того, что Ума Турман умрет от случайной передозировки наркотиков, собирается всадить ей в сердце здоровенную иглу, чтобы сделать инъекцию адреналина. Камера передвигается с капель пота, который течет по лбу Джона, на струйку пены в уголке рта Умы, потом на сверкающую каплю на конце длинной, очень длинной иглы. Как и в Канне, аудитория потрясенно замерла. Зрители прикрывали глаза руками, чувствуя одновременно отвращение и эйфорию в ожидании развязки.

Эрик Штольц начал отсчет: «Раз... два... три!»

В тот момент, когда Траволта всадил иглу, один из зрителей свалился на ковер в глубоком обмороке. Раздались крики: «Врача, врача!» Никто не знал, что было более волнующим — происходящее на экране или в зале.

— Я думал, что с кем-то случился сердечный приступ, и беспокоился, — вспоминает Эрик Штольц. — Я сидел рядом с Квентином и сказал: «Что, если этот парень кинется? Я ведь буду за это в ответе». А Квентин наклонился ко мне и сказал: «Знаешь, Эрик, когда во время показа «Челюстей» кто-то умер от сердечного приступа, об этом сказали Стивену Спилбергу, а тот ответил: «Отлично, значит, фильм работает». Меня это, правда, не вполне убедило.

Показ фильма остановили, но через десять минут было объявлено, что «с жертвой все в порядке». Никто, однако, не почувствовал облегчения после этих слов. Они подтвердили, что Тарантино не только волнует, но и опасен: возможны жертвы.

«Жертва», диабетик, то ли впал в инсулиновый шок, то ли просто потерял сознание от хорошо знакомого вида иглы, показавшейся ему слишком большой. Он посидел в вести-

---

Фрагменты. Публикуется по: Bernard Jami. Quentin Tarantino: The Man and His Movies. London. 1995.
Текст печатается с любезного разрешения автора и издательства Harper Collins Publishers.

бюле, пришел в себя и вернулся в зал досматривать фильм, который продолжили показывать с начала сцены с передозировкой, чтобы аудитория в полной мере насладилась наиболее скандальным моментом.

Ничего более эффектного для презентации фильма Тарантино просто невозможно придумать. Да многие и считали, что все это было подстроено.

Но кто мог такое учинить? Все уверены, что это был Харви Вайнстайн, модернизировавший трюки старого доброго киношоумена Уильяма Касла, который в 1959 году опутал проволокой сиденья в кинотеатре, чтобы пускать по ней слабый электрический ток на сеансах своего фильма «Мурашка» (The Tingler).

— Я не делал этого, — говорит Харви, но при этом смеется, довольный тем, что его подозревают. — Учитывая реакцию на жестокость в «Бешеных псах», мы не хотели, чтобы этот фильм был воспринят так же. И я говорил Квентину, что «Криминальное чтиво» — фильм по сути смешной, а не жестокий.

Был тот обморок разыгран или нет, он кое-что объясняет в успехе Тарантино.

— Ожидайте неожиданного, — говорит Харви. — За это его и любят.

ВИДЕОАРХИВ

Проработав вместе пару лет, мы стали как хорошо смазанная машина. Нет, даже больше: как гоночная машина класса «Формула». Нет, зачеркните это тоже. На самом деле мы, как швейцарские часы. Сложные, компактные... они не должны бы работать так идеально, но они работают. Помогают мастерство, квалификация и любящие руки художника.

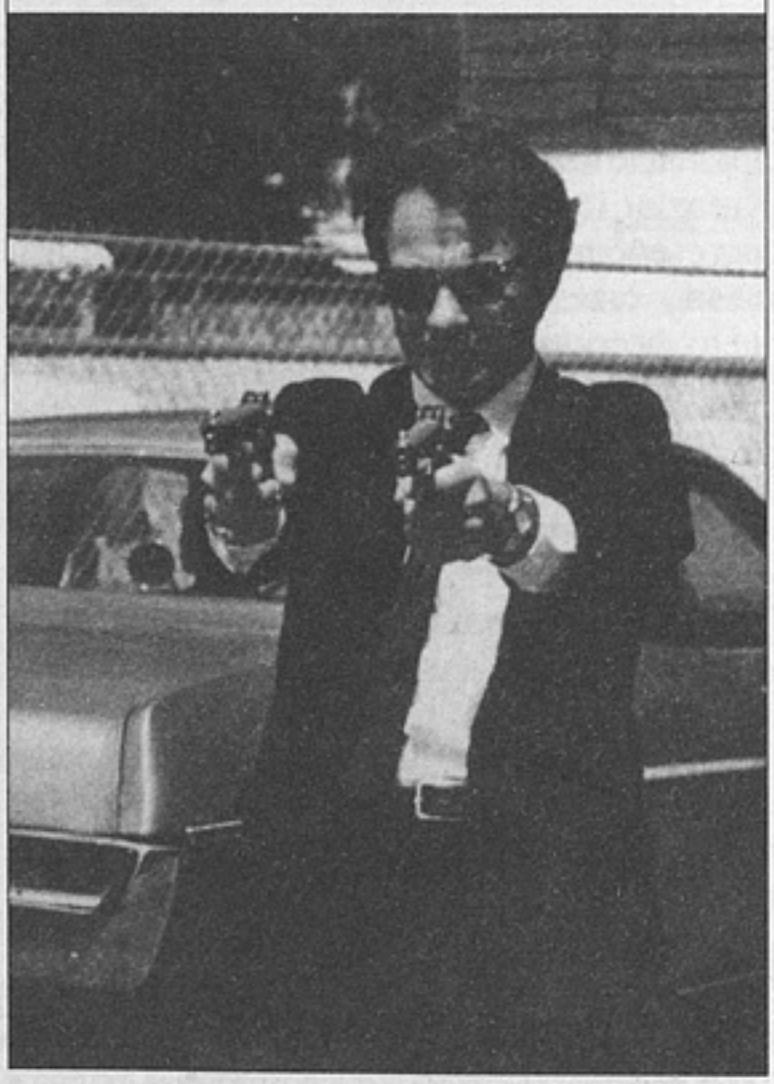
Уэйн Гейл о работе в съемочной группе «Прирожденные убийцы» (оригинальная версия Тарантино)

Пять лет, проведенных Квентином за прилавком видеопроката, были так же жизненно важны для него, как и для тех, кто с ним работал. Это были ребята, которые обсуждали, смотрели и делали фильмы с Квентином, которые вытащили его из тюрьмы после того, как он получил срок за неуплату штрафов за парковку в неположенном месте, и жизни которых слились с жизнью Квентина. Сегодня одни говорят о нем с горечью, другие с теплотой.

— Мы, в конце концов, стали подражать его манерам, тому, как он громко говорит, размахивает руками, потому что пытались соперничать с ним, хотели быть услышанными, — рассказывает Джерри Мартинес. — Я знал, что Квентин добьется успеха. Но я никогда не думал, что это произойдет так быстро. У нас у всех было чувство истории, мы знали каждого режиссера, его путь и как он добился своего. Казалось, что Квентину понадобится сделать еще хотя бы пару картин, чтобы стать знаменитым. Его воспринимают как режиссера нашего поколения, и это довольно непривычно...

Для Манхэттен-Бич Видеоархив в середине 80-х был чем-то вроде «левого берега» Сены. По крайней мере так считали его фанатичные сотрудники. Ребята, работавшие там, были остроумны, веселы и произносили

«Бешеные псы»



«Бешеные псы»

страстные монологи. Чуть не каждый хотел стать режиссером или художником. Если они дружили, то по-настоящему, если дрались, то как Дэвид-Кирбу-бургер в «Джек Рэббит Слимз» — кроваво, как ад[5]. Квентин, по воспоминаниям, за различные провинности побил как минимум одного коллегу и одного клиента.

— Но главным было то, что во время работы в Видеоархиве мы все были увлечены и изобразительным искусством. Кстати, и литературой тоже, — говорит Рассел Восслер, работавший там с 1984-го по 1991 год.

— Видеопрокат был странным местом. Для нас, можно сказать, вторым домом, — рассказывает Джерри Мартинес, еще один ветеран Видеоархива. — Все десять лет, в течение которых он был открыт, двадцать человек, работавшие там, были сплоченной семьей. Мы были близкими друзьями.

Видеоархив отпочковался от Video Outtakes, владельцем которого был Дин Макджилл, менеджером — Лэнс Лоусон, а за прилавком работал сын Макджилла Скотт, мечтавший стать режиссером. Этот видеопрокат привлекал множество убежденных клиентов-киноманов, вроде Квентина Тарантино, местного паренька, который только что бросил школу и просто хотел быть поближе ко всем этим фильмам.

Постоянно ошивался там и плотник по имени Эдди Карпински, о котором Джерри Мартинес говорит: «Лучшего парня в мире не сыскать».

Эдди был настолько мил, что в компьютере был упомянут как «милашка Эдди», а позже Квентин назвал героя Криса Пенна в «Бешеных псах» в его честь. Эдди уговаривал Джерри Мартинеса, с которым они познакомились в магазине комиксов, зайти в Video Outtakes и встретиться с Лэнсом, но каждый раз как они заходили туда, Лэнса по странной случайности не оказывалось на месте. Вероятно, это были первые признаки его менеджерского стиля. В конце концов Джерри выяснил, что Лэнс поругался с Дином Макджиллом.

Должно быть, это была серьезная ссора. Лэнс увел персонал и клиентов с собой. С ним ушел даже сын Дина Скотт.

В октябре 1983 года в одном из бывших магазинчиков на невзрачной и длинной торговой аллее Норт Сепулведа в Манхэттен-Бич, пригороде Лос-Анджелеса, Лэнс Лоусон и его новые компаньоны — братья Рик и Деннис Хамберт открыли Видеоархив, в котором впоследствии Квентин Тарантино получил свою докторскую степень по кинематографии.

Лэнс, Рик и Деннис наняли своих знакомых из близлежащих районов. Одним из первых был Стефан Полий, колоритный, резкий сицилиец из аудиопроката, в котором прежде работал Рик. Все называли его Стиво. Другим был друг Скотта Макджилла из Video Outtakes, восемнадцатилетний Роджер Эйвери, помешанный на кино, мечтавший писать сценарии и быть режиссером.

Прокат не был шикарным. В этом помещении и пяти покупателям было тесно. Поначалу здесь не было даже кассового аппарата — только выдвижной ящик в стойке, в котором клерки держали деньги. Каталог фильмов, однако, был занесен в компьютер, программу для которого написали Роджер и его друг Энди Блинн. Роджер, Энди и Скотт сформировали ядро того, что станет позже бандой Видеоархива, чем-то вроде банды в «Бешеных псах», но без узких галстуков. Прокат будет увековечен как магазин комиксов, в котором Кларенс, герой «Настоящей любви», работает на персонажа по имени Лэнс.

Квентин, которому к тому времени исполнилось двадцать, переметнулся как клиент в Видеоархив. Он уже успел поработать билетером в порнокинотеатре Pussycat.

— Продаешь попкорн, надрываешь билеты, ходишь взад-вперед по проходу и так далее, — рассказывает Квентин об этом периоде. — Я лгал насчет своего возраста. А потом, когда мне было семнадцать, один знакомый парень за что-то обозлился на меня, позвал директора и рассказал, что я несовершеннолетний. И мне велели принести свидетельство о рождении, если хочу продолжать там работать.

Вскоре, в 1981 году, он поступил на курсы актерского мастерства в James Best Theatre Company, а в 1983-м, когда ему было уже двадцать, третий муж его матери, Йен, нашел ему работу на закрытых торговых просмотрах. Правда, ничего хорошего из этого не вышло.

— Он совсем не эгоцентричен, — рассказывает Йен, — просто он упрямый сукин сын. Его не волнует, что иногда он идет по трупам, если ему надо, то он сделает это. Он никогда никого не слушает и не может на кого бы то ни было работать.

Но один человек все-таки попробовал заставить Квентина работать на себя. Это был Лэнс Лоусон, который часто разговаривал с Квентином о кино и решил нанять его в Видеоархив. Тарантино начал работать в видеопрокате в 1984 году, что с перерывами продолжалось вплоть до 1990 года.

— Квентин был как раз тем человеком, который незаменим в такой работе, — говорит Роджер Эйвери. — Он был ходячей киноэнциклопедией.

Однако не все были в восторге. «Посмотрите, как этот придурок заполняет квитанции по кредиткам», — издевался напарник, наблюдая за Квентином, когда тот, волнуясь, пытался справиться с цифрами.

— Сколько будет умножить на сорок? — спрашивал Квентин, пытаясь сосчитать.

— Смотря что умножать, — отвечали ему.

— У него не было ни малейшего понятия ни о математике, ни даже о сторонах света. Ему нельзя было объяснить дорогу, нужно было брать его за руку и вести, — вспоминает Стиво Полий.

В период расцвета Видеоархива, как обозначает это время Стиво Полий, на работу были приняты Джерри Мартинес, а затем Рассел Восслер и Роуленд Уоффорд. Но сначала не все шло гладко. Хотя у каждого работника была своя сфера влияния, Квентин обладал наиболее сильным голосом, яркой личностью и всегда был на взводе. Его интеграция в команду проходила не гладко, поскольку Роджер тоже считал себя знатоком кино, и поначалу они чувствовали себя соперниками и поэтому постоянно спорили. До тех пор, пока не поняли, что им нравятся одни и те же фильмы, даже такие, которые кто-нибудь другой постыдился бы назвать любимыми.

— Мы были первым поколением из видеопроката, пришедшим на смену поколению киношкол. Мы получили образование среди компьютеров, видеомагнитофонов и информационных магистралей, — говорит Роджер. — Естественно тянуться к тому, что любишь, и я стремился к видеопрокату. То же происходило и с другими моими единомышленниками, одним из которых был Квентин.

Еще ребенком Роджер интересовался мультфильмами и анимацией. В школе он экспериментировал с традиционной рисованной от руки анимацией и с простейшей кукольной, используя глиняные фигурки. Он выделывал всякие фокусы с пленкой super-8 и видеокамерами. Некоторое время посещал занятия в дизайнерском колледже Художественного центра в Пасадене, где студенты делали рекламные ролики. Он ушел оттуда, так как «понял, что лучший способ научиться делать кино — это смотреть фильмы».

Роджер работал в видеопрокате, потом уходил, чтобы поучиться или поработать в другом месте, а затем снова возвращался, словно прилив и отлив.

Через шесть месяцев после того как приняли на работу Квентина, в Видеоархиве появился Джерри Мартинес. Смуглый, с козлиной бородкой, двадцатилетний Джерри был постоянным клиентом, который, как Квентин и Роджер до него, хотел оказаться по другую сторону прилавка.

Знакомство Квентина и Джерри началось с разногласий. Джерри только что побывал на предварительном показе фильма Джо Данте «Гремлины», и картина ему ужасно не понравилась. Квентин же был в восторге. Джерри вспоминает:

— Наконец я встретил этого парня, с которым мне так долго советовали познакомиться и поспорить о кино. В то время я, наверное, был немножечко снобом, считал, что мое мнение о фильме окончательное. Я научился у Квентина пониманию того, что каждый

фильм по-своему ценен. Одна картина не может быть важнее другой. Можно снять легкомысленную комедию, но если это сделано от чистого сердца, то каждый ее кадр будет не менее ценен, чем кадр «Ганди».

Квентин и Джерри стали друзьями. Квентин появлялся у Джерри на семейных торжествах и на Рождество.

— В то время ему не к кому было пойти на Рождество, — рассказывает Джерри. — Его отношения с матерью, Конни, были прохладными. Они не виделись в течение трех лет. Конни рассказывала мне о своей нелегкой жизни, о том, как она злилась, когда Квентин бросил школу, и о том, каково было ее разочарование, когда ее сын, которого она могла послать учиться в любое приличное заведение, решил вдруг стать актером, а потом и режиссером!

У Джерри Мартинеса был брат по имени Стив, которого считали членом команды, хотя на самом деле он никогда не работал в видеопрокате.

Стив, художник, даже подшучивал над киноманией своих друзей.

— Я горд тем, что был аутсайдером, — говорит он. — Чтобы войти в их круг, мне не нужно было быть синефилом. Я был для них просто другом. Мне нравился Квентин, потому что он положительный парень, его легко было рассмешить, и это привлекало меня. Кино тут было ни при чем.

Однажды Квентин позвонил Стиву в десять часов вечера. Ему срочно были нужны компаньоны, чтобы пойти на фильм «Флетч» Чеви Чейза.

— Я плохо себя чувствовал, а он так хотел пойти в кино и умолял, умолял.

Стив пошел, но после этого сеанса его в кино больше не брали: во время просмотра он толкался, комментировал и здорово всем мешал.

Окончательный «приговор» Стиву был подписан, когда он безжалостно высмеял экшн «Американский ниндзя», — его лишили привилегий в видеопрокате. Они ужасно поругались по поводу «Кобры» со Сталлоне.

— Это как раз то, к чему я отношусь очень серьезно! — кричал Квентин.

Джерри Мартинес, начав работать в Видеоархиве, продолжал брать уроки живописи и поэтому иногда просил своего сокурсника Рассела Восслера подменить его на работе. Собственно, так Расс и появился в Видеоархиве, а потом и был принят в качестве сотрудника.

— Я был поклонником Хичкока, а Квентин — фаном Брайана Де Пальмы, — рассказывает Расс. — Это было питательной почвой для ссоры. Мы еще даже по-настоящему не знали друг друга, но уже поругались. Квентин был абсолютно непреклонен. Если у него складывалось мнение о фильме, то для всех оно должно было стать непреложным.

В Лэнсе Лоусоне было все, что нужно боссу, кроме умения вести дела. Он платил зарплату из ящика, в котором лежали наличные, но никогда не мог свести концы с концами. Сначала было решено, что мальчики могут обедать за счет видеопроката, но потом каждый, кто приходил туда, брал деньги на еду в любое время суток. И деньги из ящика уходили на пиццу, гамбургеры и другие закуски. У всех были ключи от помещения, иногда они даже спали здесь в задней комнате. Они смотрели свое любимое кино и писали сценарии для будущих фильмов, впрочем, редко продвигаясь дальше шестидесятой страницы.

Лоусону было немногим более тридцати, когда он открыл Видеоархив, и двадцатилетним сотрудникам он казался кем-то вроде «олдового» хиппи. Лэнс был киноэнтузиастом, который игнорировал то, что диктовал рынок, и поэтому полки видеопроката заполняли классические — игровые и документальные, отечественные и иностранные фильмы.

— Он был душой видеопроката, — говорит Джерри Мартинес. — Мы вроде как почитали его, потому что видеопрокат был нашей жизнью. При этом не все даже из постоянных

«Бешеные псы»

клиентов понимали, каким великим был наш Видеоархив. Возможно, это был один из лучших прокатов в Калифорнии, потому что лишь несколько могли сравниться с нашим по ассортименту фильмов.

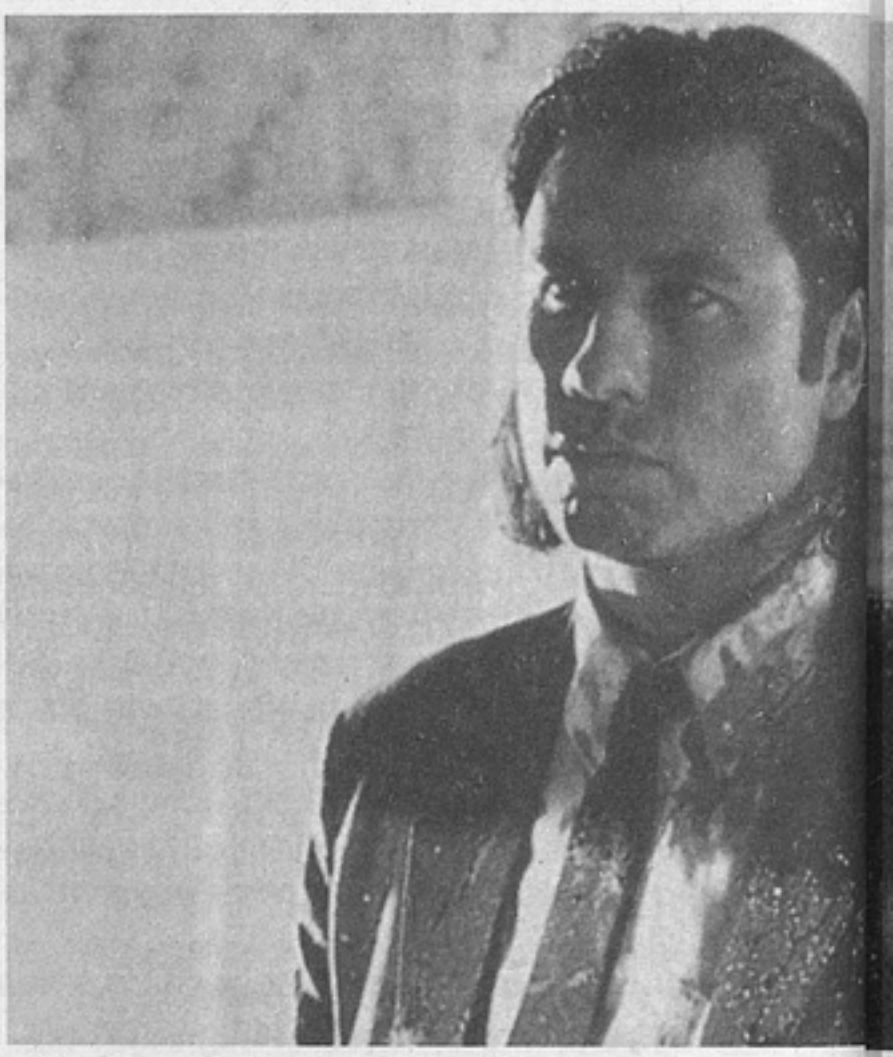
Они мечтали о том, чтобы придать видеопрокату еще большую индивидуальность. Для этого придумали секцию «Разрешите порекомендовать», которая заостряла бы всеобщее внимание на вкусах персонала. Роуленд Уоффорд проталкивал бы раннего Роберта Земекиса, например «Подержанные автомобили» (Used Cars) или «Я хочу взять тебя за руку» (I Wanna Hold Your Hand). Квентин заставил бы стеллажи фильмами кун фу, классикой вроде «Коффи», всем, где играл Пам Гриер. Неоднократно Квентин рекламировал свои любимые фильмы: «Прокол», «Одноглазые валеты», «Рио Браво», «Еще за несколько долларов», «Отдельная банда», «Шаровая молния», «На последнем дыхании», «Его девушка Пятница», «Они живут ночью», «Долгое прощание».

В конце концов, чтобы походить на традиционный пункт видеопроката, им пришлось изменить название «Разрешите порекомендовать» на «Новинки», куда большинство клиентов обращались в первую очередь. Но они все-таки сохраняли секцию «Прощай», где были представлены фильмы ушедших из жизни режиссеров, пока Квентин по ошибке не включил туда ретроспективу Куросавы, позабыв, что японский маэстро еще жив.

Роуленд Уоффорд не помнит, когда он впервые встретился с Квентином, но помнит самое яркое его качество: «Его не опишешь в двух словах». Роуленд был из тех немногих служащих Видеоархива, которые не мечтали выйти в режиссеры. Он хотел монтировать, быть оператором, писать сценарии или стать продюсером.

Стиво Полий, одним из первых начавший работать в Видеоархиве (и ушедший одним из последних), считает, что 1986 — 1987 годы были самыми плодотворными в их работе. Ближе к концу этого периода Квентин и Стиво жили вместе в обветшалом доме как раз за магазином. Эпизоды, когда Мишель Раппапорт в «Настоящей любви» безнадежно обращается к своему придурковатому соседу (Брэд Питт), написаны в память о житье Квентина в этом доме.

В основном атмосфера в их квартире была



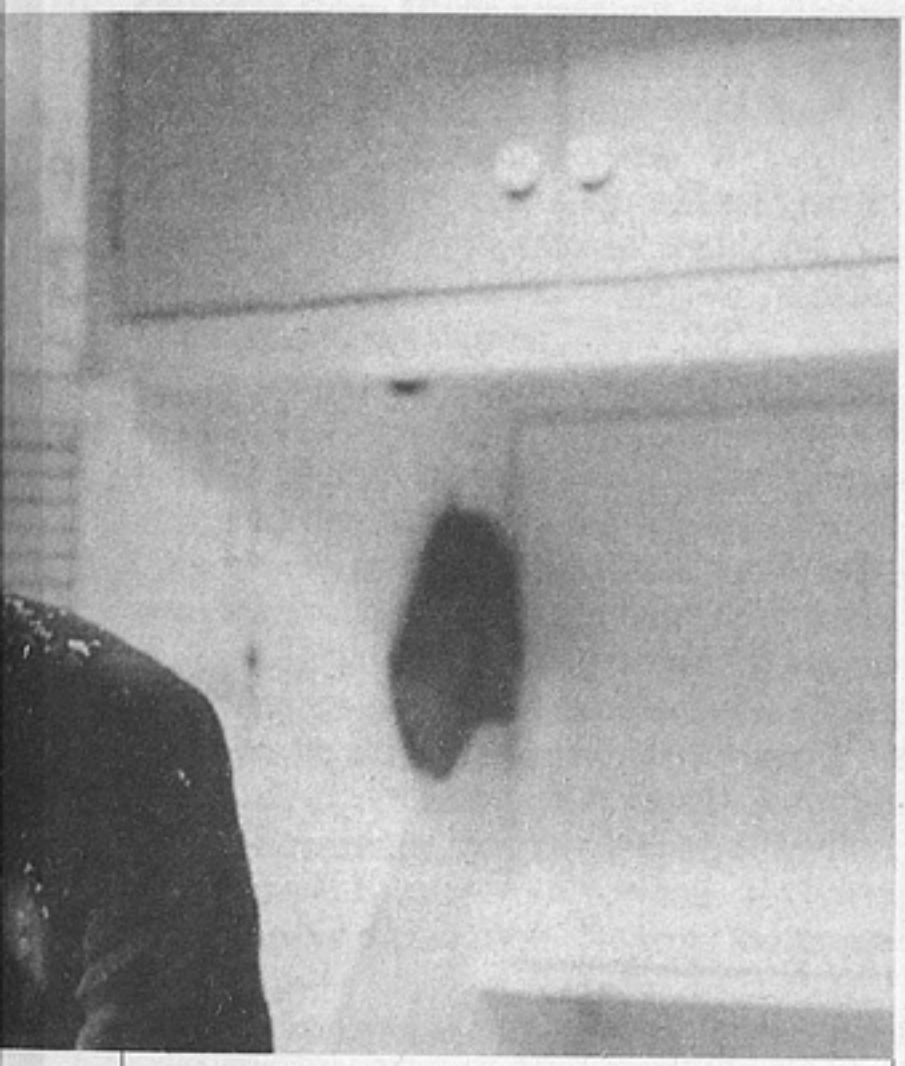
дружеской, кроме моментов, когда Квентин злился на их третьего соседа, что, в общем-то, было нехарактерно для него.

Период расцвета, о котором вспоминает Стиво, по-видимому, совпадает со временем, когда они с Квентином общались ближе всего. «Мы часто оставались после работы и вместе смотрели кино, заказав пиццу. Обычно это были только Квентин и я. Роджер был в школе.

Однажды в сентябре, на день рождения Стиво, Квентин, у которого никогда не было денег, подарил ему «привилегированную карточку». Это была расписка, «написанная его

чудовищным почерком» и обещающая владельцу, что он может попросить «о любом одолжении, большом или малом, и без всякого предварительного уведомления».

Стиво рассказывает, что он так и не познакомился с матерью Квентина, потому что отношения между матерью и сыном были очень холодными. Также он рассказывает, что Квентин изменил фамилию на Тарантино, фамилию своего родного отца, лишь потому, что не мог больше называться Заступил, так как в школе его дразнили Дизастерпил[6], и что однажды он ходил к специалисту по пласти-



«Криминальное чтиво»

ческой хирургии, пытаясь выяснить, можно ли как-нибудь уменьшить его выступающую челюсть. Он считал, что в этом случае ему будет легче получить роль. Врач ответил, что у него характерная внешность, и челюсть лучше оставить как есть.

Через два года Квентин решил перебраться поближе к Голливуду. В это время он был уже менеджером видеопроката, но не утруждал себя делами, и Деннис Хамберт его уволил, впрочем, ненадолго.

— Квентин может быть очень милым, но только если это в его интересах. Он невероятно зациклен на себе, — признает Стиво. — Он большой хитрец и часто заставляет других делать то, что нужно ему. Если ему выпадает возможность бесплатного просмотра кино, он ни за что не возьмет никого с собой. Однажды он уговорил меня пойти посмотреть пятую серию «Кошмара на улице Вязов». Пока я сидел в зале, он пошел в другой кинотеатр взглянуть на другой фильм, да так и не вернулся. Возможно, он такой потому, что ему пришлось самому о себе заботиться. Должно быть, он решил взять от жизни все, что может.

Видеоархив был подходящим местом не только для просмотра и обсуждения фильмов, но и для знакомства с девушками. Квентин, по всеобщему мнению, весьма романтически настроенный, поступал обычно так: он записывал номер понравившейся ему клиентки, затем в компьютере вместо ее имени ставил нечто вроде «Девушка моей мечты». Затем звал ее к прилавку и сообщал, что возникли проблемы с ее счетом, как бы нечаянно давая клиентке увидеть, что она зарегистрирована как «Девушка мечты».

— Это срабатывало, — рассказывает Джерри. — Квентин, должно быть, увидел что-нибудь подобное в кино. Правда, у меня не создалось впечатления, что у него были серьезные увлечения. Ему нравятся романтические свидания. Ему неинтересно просто залезть девушке под юбку.

Свиданий во время работы в видеопрокате у Квентина было много, но все они кончались ничем, пока не появилась Грейс Ловлейс.

Грейс собиралась стать учительницей английского. Она понравилась Квентину, и тот постарался, чтобы ее приняли на работу в видеопрокат. Их отношения начались четырь-

«Криминальное чтиво»

мя или пятью месяцами позже. Сперва все были недовольны тем, что Квентин взял ее на ставку.

— Да, она мила, — признавал Джерри, — но мы всегда старались брать людей, которые принесут пользу. Рассел был мультипликатором, он знал все об анимации «Уорнер Бразерс». Я — знатоком зарубежного кино, особенно немецкого и японского. Грейс — умная девушка и любит кино, но она не нашего круга.

Воскресными вечерами почти вся компания собиралась в Видеоархиве, чтобы смотреть Shadow Warriors, популярный японский телесериал (оригинальное название Kage No Gundo) с Сони Шиба в главной роли, поставленный как феодальные моралите. В конце каждой серии Сони Шиба произносит речь о бесправии и о тирании злодеев.

— И это был отпад, — говорил Квентин, описывая свое очарование сериалом. Он вспомнил о нем, когда создавал Жюля в «Криминальном чтиве».

Просмотры летом 1989 года часто затягивались до пяти утра. Грейс Ловлейс тоже обычно присутствовала, но, не будучи большой поклонницей Shadow Warriors, часто засыпала на кушетке. Однажды Стив Мартинес решил нарисовать спящую Грейс и сделал несколько набросков с натуры. В результате родился портрет под названием «Грейс смотрит Shadow Warriors», но изюминка в том, что глаза у девушки закрыты. Хотя нашлись желающие купить портрет, Мартинес подарил его Квентину, и тот повесил его на стене у себя в гостиной. Портрет висит там до сих пор.

Скотт Макджилл был лучшим другом Роджера Эйвери. Но как начинающий режиссер он тянулся к Квентину, и вскоре они уже работали вместе над скромным фильмом «Неразлучники в неволе» (Loverbirds in Bondage). Скотт, который был на несколько лет моложе остальных, уже снял однажды короткометражную картину для Роджера, получившую приз на каком-то фестивале. Он был оператором «Неразлучников...», а Квентин — режиссером и исполнителем главной роли. Но фильм, однако, они так и не закончили.

— Квентин вряд ли подозревал, что Скотт был не вполне доволен им как режиссером, — рассказывал кто-то из видевших отснятый материал. — Квентин действовал не совсем уверенно. А Скотт в нашей компании подавал самые большие надежды.

Позже Скотт помогал Квентину в работе над «Днем рождения моего лучшего друга». Но Скотт был очень раним и терпеть не мог даже дружеских насмешек, поэтому перестал участвовать в съемках. Зато получил работу как помощник режиссера у Дона Коскарелли, который сделал «Фантазм», один из его любимых фильмов. В видеопрокате решили, что Скотт первым среди них добьется успеха в Голливуде.

4 июля 1987 года Скотт покончил с собой. Он оставил письмо и аудиокассету для Роджера, в тот момент находившегося в Европе. В этих посланиях Скотт говорил, что он в отчаянии, потому что никогда не сможет стать таким удачливым режиссером, как Роджер или Квентин.

Рэнд Восслер (он никогда не работал в видеопрокате, но некоторое время жил со Скоттом в одной квартире) тоже рассказывает, что Скотт с трудом переносил атмосферу всеобщих подшучиваний и издевательств. «Он, по-видимому, завидовал тому вниманию, которое оказывалось Квентину». Но так или иначе, все чувствовали себя виноватыми в случившемся.

Поминальная служба для друзей была проведена спустя некоторое время после похорон. Как и большинство членов команды, Квентин там не появился. Самоанализ не входил в число занятий, которые практиковали многие служащие Видеоархива.

Надо сказать, что в финансовом отношении видеопрокат никогда не преуспевал, а переезд на Хермоза Бич в 1994 году стал для него и вовсе роковым.

К этому времени по тем или иным причинам почти вся старая гвардия ушла из Видеоархива. Стиво рассказывал, что работать там теперь было равносильно тому, чтобы погонять павшую лошадь.

Каждый занялся своим делом. Рассел Восслер и Джерри Мартинес вернулись к рисованию. Расс работает на «Уорнер Бразерс», участвует в разработке кукол для рекламы ресторанов быстрого питания. Для «Криминального чтива» он сделал эскиз ресторана «Джек Рэббит Слимз», позже переделанного Джерри Мартинесом, и лого такси «Биг Джерри» — карикатуру на своего друга.

— Вид моего затылка появляется в «Четы-

рех комнатах», — говорит Расс, — это все, на что я способен как актер.

Расс общается с Квентином, но крайне редко. Он считает, что на Квентина не стоит из-за этого обижаться, тем более что «упреки его лишь раздражают».

Джерри Мартинес сбрил свою козлиную бородку, потому что она не угодила его работодателям в «Диснейленде». Он сидит в часовом магазине на Мейн-стрит и рисует диснеевских героев — их изображения помещают на циферблаты часов, которые продают как сувениры. Джерри общается с Квентином и защищает его от обвинений в «предательстве».

Квентин дружески относится к Двум Рыжим, которые работали в Видеоархиве уже после «звездного часа». Эти девушки появляются в новелле Квентина из фильма «Четыре комнаты».

Роуленд Уоффорд занят в фильме «Бешеные псы» в сцене разговора в кофейном магазине.

— Там видно мою спину, а мои волосы закрывают жену, которая сидит рядом. Мимо нас проходит Тим Рот, и, чтобы придать сцене немного живости, я беру в руку чашку.

Джерри Мартинеса также можно увидеть в одном из эпизодов «Псов».

Как и другие ветераны команды, Роуленд узнавал в сценариях Квентина свои рассказы.

— Когда Стив Бушеми и Харви Кейтел спорят в «Бешеных псах», а Майкл Мэдсен входит и говорит, не пора ли кое-кому перестать кричать, это в точности то же самое, что я рассказывал: так моя бабушка разговаривает со мной и моими двоюродными братьями, — комментирует Роуленд.

Стиво Полий утверждает, что в эпизоде из «Настоящей любви», когда Деннис Хоппер насмехается над Кристофером Уокеном по поводу негритянской крови в жилах сицилийцев, использованы его слова.

— Я сицилиец, и это я придумал. В присутствии Квентина надо держать ухо востро, — добавляет Стиво, — потому что он все запоминает и тут же пускает в дело.

То же самое повторяют и другие, но Квентин возражает: «Стиво не мог бы сформулировать эту мысль. На самом деле, это пошло от Дона Уэйтса, брата Джекки Уэйтс, старой подруги моей матери».

Законспирированный полицейский Тим Рот в «Бешеных псах» рассказывает, как приятели не давали ему спокойно посмотреть «Потерпевших» по телевизору (The Lost Boys), отвлекая звонками и спрашивая, нет ли у него травки. Стиво опять утверждает, что это была его история.

— Сперва это польстило мне, а потом возмутило, — говорит он. — Тим Рот трендит на каждом углу, что эта сцена — самый фирменный Тарантино. Какой, к черту, Тарантино, это же я! Квентин считает, что он имеет право использовать чужие наработки в своих фильмах, раз мы не патентовали своих слов. Комната Квентина была рядом с моей, он слушал, как я разговариваю по телефону. Я с трудом привык к «Бешеным псам» и боюсь смотреть «Криминальное чтиво». Не хочу больше видеть себя на экране. Квентин считает — кто успел, тот и съел. Он так и сказал нам с Роджером в лицо: «Посмотрим, кто будет первым, приятели». С него все как с гуся вода.

Квентин соглашается с тем, что попытка посмотреть «Потерпевших», пока бесконечно звонит телефон, — это «чистый Стиво».

— И Стиво, возможно, думает, что ему я обязан упоминанием «бедного на марихуану 1986 года» (в сцене «Бешеных псов», когда Тим Рот пытается внедриться в банду). У него что — авторское право на 1986 год? И он никогда не входил в туалет в компании полицейских (что описывает Рот в сцене из «Псов»).

Стиво послужил прототипом персонажей Брэда Питта в «Настоящей любви» и Эрика Штольца в «Криминальном чтиве» — Стиво всегда ходит по дому в купальном халате. Стиво появляется в «Бешеных псах» как шериф в той же сцене в туалете. Ему предлагали попробоваться на роль официанта в «Криминальном чтиве», но он отказался, потому что Квентин не позвонил ему лично. Особенно его огорчает даже не то, что Квентин умыкнул его материал, а то, что Квентин изменил свой телефонный номер и не сообщил ему. Но Стиво все еще носит в своем в бумажнике «привилегированную карточку» Квентина.

В 1994 году Стиво на несколько месяцев остался без работы. Он попытался обратиться к Квентину за помощью.

— Мне не просто было попросить его, — рассказывает он. — Но тот не захотел пойти навстречу. Квентин занят собой, каждый год

заново изобретает себя, как Мадонна. Хочет забыть о неряшливом, плохо одетом Квентине, который парился в тюрьме за нарушение правил движения и которого мы пытались вытащить оттуда. Мы собирали деньги, но там все время повышали сумму залога, и Квентину пришлось отсидеть десять дней.

Те десять дней не пропали для него даром. Они стоили семь тысяч долларов залога и штрафов, но принесли хорошее знание зэковского сленга.

Сегодня Стиво встает с постели около часу дня и работает над своим сценарием. «Это будет помесь Диснея с Дэвидом Линчем».

Квентин не спорит, что зря не помог Стиво, но тогда все его о чем-нибудь просили, «кружась вокруг, как пираньи».

Стив Мартинес, который нарисовал спящую Грейс, — художник, его студия расположена в гараже его матери. Параллельно он работает охранником в Лос-Анджелесе. Для одного из эпизодов «Криминального чтива» Стив написал портрет героини Умы Турман, отдыхающей на диване.

Грейс Ловлейс рассталась с Квентином как раз после съемок «Бешеных псов», и Квентин считал, что она — главная потерянная любовь его жизни. В ее честь он назвал девушку, заколотую ножом в «Прирожденных убийцах», а также мотоцикл-chopper Брюса Уиллиса в «Криминальном чтиве».

Грейс сейчас преподает английский в Ирвине, они с Квентином возобновили свои отношения после «Криминального чтива». Все из старой компании любят Грейс, называют ее милой и умной; в их памяти она всегда спит на кушетке во время просмотра Shadow Warriors, как будто она с ними, но не одна из них.

Лэнс Лоусон по-прежнему малодоступен. После объявления оскаровских номинаций он записал на автоответчике радиорекламу «Криминального чтива». Человек, которого Джерри Мартинес описывает как «отсутствующую фигуру отца», часто говорит с Квентином по телефону.

В марте 1995 года Квентин скупил все кассеты, принадлежавшие Видеоархиву (Роджер Эйвери скупил лазерные диски). Он решил, что было бы здорово приобрести права на название видеопроката и снова открыть дело, но «в придачу к названию получаешь кучу проблем, например судебные дела».

Судьба других владельцев видеопроката — Рика и Денниса Хамберт — сложилась у каждого по-разному. Рик получил свою долю наличными и сперва уехал в Амстердам, как Винсент Вега в «Криминальном чтиве», а сейчас живет с матерью в Японии. Деннис занимается торговлей недвижимостью.

Роджер Эйвери хлебнул больше всех — и хорошего, и дурного. Он плотно сотрудничал с Квентином, так что только им впору разобраться, где чей вклад. Роджер жалуется, что его ранний сценарий «Открытая дорога» Квентин использовал для создания «Настоящей любви». Хотя изначально они собирались писать сценарий «Криминального чтива» вдвоем, Квентин сделал это один, упомянув Роджера в титрах. Признание пришло к Роджеру, когда он вместе с Квентином получил «Оскар» за лучший сценарий.

Никто из ребят не отрицает большого влияния Роджера на работу Квентина, и даже наиболее дружелюбные к Тарантино считают, что с Роджером поступили не совсем порядочно. Роджер написал сценарий и снял «Убить Зои», фильм о предательстве друзей детства во время ограбления банка. Говорят, что эта картина в слабо завуалированной форме отражает отношения Роджера и Квентина[7].

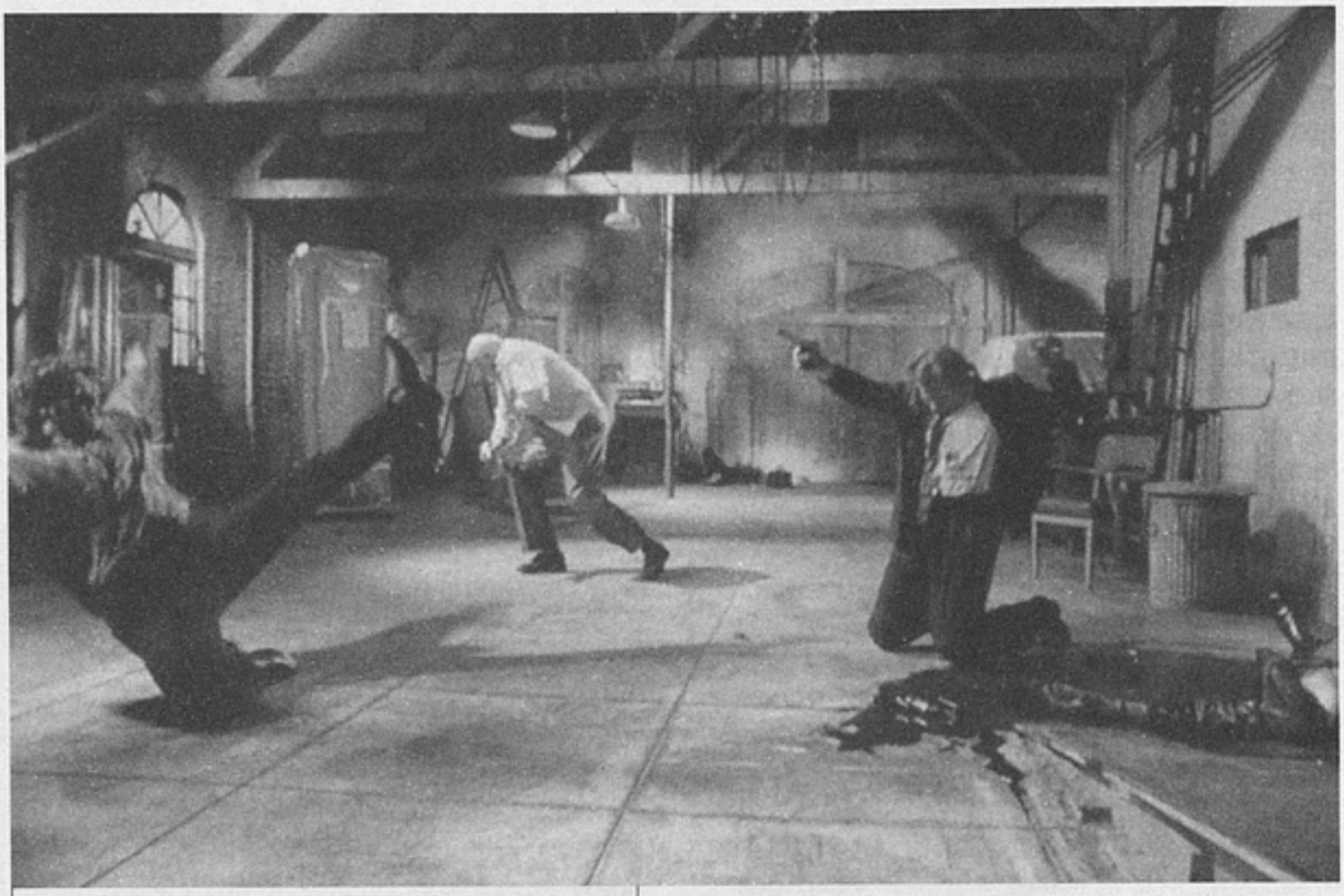
Если бы Квентин не преуспел в кинобизнесе, — любит повторять Роджер, — он, похоже, кончил бы как серийный убийца.

«БЕШЕНЫЕ ПСЫ»

> Мне по фигу, знаешь ты что-нибудь или нет. Я буду пытать тебя в любом случае, независимо ни от чего. Не для того, чтобы получить информацию. Просто пытать копа мне по кайфу. Тебе остается молиться о быстрой смерти, но быстрой-то она и не будет.
>
> ***Мистер Блонд. «Бешеные псы»***

Майклу Мэдсену тяжело давалась сцена пытки, где он отрезает ухо полицейскому, поливает его бензином и собирается поджечь. Эпизод казался слишком рациональным, его было трудно оживить.

— По сценарию мистер Блонд маниакально кружит вокруг полицейского, а потом решает отрезать ему ухо, — рассказывает Майкл. — Но нашептывания в ухо или того, как я пританцовывал, всех этих мелочей в сценарии нет. До этого пришлось доходить



«Бешеные псы»

самому. Такова наша работа. Я никогда не представляю, как все сложится, пока не начну работать. Для этого необходим партнер. В кресле с ролью в руке ничего не высидишь. И хотя на репетициях мы работали стоя, все равно я никак не мог въехать.

Кирку Болцу, игравшему полицейского, сцена тоже не давалась. Он пытался вжиться в роль, умоляя: «Пожалуйста, не поджигайте меня, у меня маленькие дети».

Ему вторил Майкл: «Я не стану поджигать этого придурка, если он ведет речь о детях. Одно дело просто убивать, другое — втравливать в это женщин и детей. Нужно определиться с этим мистером Блондом. Невозможно зажарить человека, заговорившего о детях. Это запредел...».

В конце концов Майклу удалось войти в роль, и помог ему в этом Кирк Болц. Майкл спал на полу площадки, вошедший Кирк разбудил его, сказав: «Эй, Майкл, запихни-ка меня в багажник твоей машины. Хочется прочувствовать, каково это — быть заложником».

В бюджете не было денег на покупку машины для мистера Блонда, поэтому Майкл пригнал на съемки свой желтый «Кадиллак» 1965 года выпуска. Позже он отвез его своей сестре в Висконсин, поскольку чувствовал, что машину из «Бешеных псов» не стоит продавать. В «Кадиллаке» был хороший вместительный багажник, будто специально сконструированный для перевозки заложников. Майкл поднял крышку, и Кирк залез внутрь. Майкл собирался просто объехать квартал. Но едва он сел за руль, как его охватило ощущение власти.

— Я вдруг понял, что это будет полезно не только для Кирка, но и для меня самого. Я завел мотор и поехал кататься. И катался с полчаса. Ездил туда-сюда по ухабистым аллеям, радио играло, и я полностью вжился в образ. Думаю, именно тогда все стало на свои места:

я попал в реальность, совпавшую с реальностью моего героя.

Одним из любимых фильмов Майкла в детстве был «До белого каления» с Джеймсом Кегни, и он рассказывает:

— Там была сцена, где Кегни кладет парня в багажник, спрашивает, хватит ли ему воздуха и простреливает несколько дырок в капоте. При этом он еще и доедает цыпленка, что придает его действиям оттенок обыденности. Эпизод запомнился мне на всю жизнь. Должно быть, поэтому и мой герой беззаботно остановился у «Тако Белл»[8], чтобы купить кока-колы...

Майкл освободил заложника, бедный Кирк был не в лучшем виде. Весь вспотел и покрылся синяками от ударов железок, которые валялись в багажнике.

Они продолжали репетировать сцену, а Майкл все прихлебывал колу. Квентин понял, насколько ценна эта деталь для образа мистера Блонда, и включил ее в фильм. Только фирменный стакан заменили на обычный, чтобы «Тако Белл» не подала иск, боясь стать объектом дурной славы.

Съемки сцены с ухом заняли около пяти часов. Пробовали три варианта: общий план Майкла, крупный и тот, какой в результате Квентин и оставил, — широкий надвигающийся план с переключениями на копа и мистера Блонда. Когда ухо начинают отрезать, камера рывками поднимается вверх и влево.

В тот вечер по пути домой с Майклом случилась странная вещь. Выезжая на шоссе, он машинально включил радио. И что, вы думаете, услышал? Песню Stuck in the Middle with You — ту самую, что целый день звучала во время съемки сцены с отрезанием уха.

— Я подумал — это шутка, — говорит он. — Решил, что мне подсунули магнитофон за приборный щиток, съехал на обочину, осмотрел все и долго сидел изумленный.

«Бешеные псы»

Меня приглашали сыграть Микки Нокса в «Прирожденных убийцах» у Оливера Стоуна. Но мы с Квентином решили, что без его режиссуры это будет не наше кино. Он посоветовал отказаться. Конечно, он был задет тем, что Стоун переписал его сценарий, да и для меня было лучше не ввязываться в этот проект, иначе я превратился бы в этакого Нормана Бейтса 90-х. Если бы фильм ставил Квентин, мы привнесли бы в него чуток юмора, и получилось бы что-то дельное. Оливер Стоун великий режиссер, но «Прирожденных убийц» должны были делать мы с Квентином.

Майкл причисляет «Бешеных псов» к

фильмам, в которых ему приятнее всего было сниматься. Другим таким фильмом стал для него «Беглец» (The Getaway). Он не хотел, чтобы его имя ассоциировалось с мистером Блондом. «Но до конца дней своих я обречен оставаться мистером Блондом, человеком из сцены в гараже в «Бешеных псах», — говорит Майкл.

Тим Рот в образе мистера Оранжа большую часть времени проводит, сложившись пополам от боли в луже собственной крови, и является объектом дискуссий о насилии в кино.

— Насилие во многих фильмах не производит впечатления, — уверен он. — Но эта история делает зрителя соучастником. Вы притопываете ногой в такт музыке, вы, сопереживая героям, смеетесь вместе с ними, а потом получаете от них по морде.

Как и остальные члены съемочной группы, Тим Рот не считает, что это фильм о насилии, по его мнению, это картина о верности и предательстве. «Кто крутой мужик?» — спрашивает мистер Уайт, успокаивая мистера Оранжа и пытаясь отвлечь его от мыслей о смерти. «Я крутой мужик», — еле слышно бормочет мистер Оранж.

Флэшбэк показывает, как мистер Оранж, законспирированный полицейский, разучивает роль члена банды — четырехстраничную легенду, с помощью которой он должен войти в доверие. Он репетирует ее настолько живо, что кажется, будто все это происходило на самом деле в туалете со стенами, выложенными белой плиткой.

— Эта сцена озвучивалась закадровым голосом и снималась камерой, перемещавшейся вокруг меня, — рассказывает Тим. — Группу озвучания уже отослали домой, а я все продолжал работать над текстом. И стало понятно, что эпизод можно сделать лучше, чем было в сценарии. Тогда кто-то побежал вернуть звуковиков. Они вернулись, и мы пересняли сцену заново так, что я говорил и с копами, и с парнями в баре. В таких случаях у Квентина всегда хватало энергии, чтобы все сделать заново.

Фильм «Бешеные псы» начинается со сцены, где восемь мужчин спорят за обедом о смысле песни Мадонны Like a Virgin и о том, должны ли посетители давать на чай.

Наэлектризованные многообещающим началом, в котором восемь мужиков в черных пиджаках, узких галстуках и солнцезащитных очках деловито обсуждают план ограбления, зрители, не успев и глазом моргнуть, становятся свидетелями разрушительных результатов провала. Мистер Оранж со стонами истекает кровью на заднем сиденье машины. Мистер Уайт пытается утешить его по пути к условленному месту встречи на заброшенном складе. По ходу фильма все выжившие появляются здесь, пытаясь выяснить, где они дали маху, кто виноват в провале. Зрители постепенно узнают о том, как эти люди собрались вместе, чтобы провернуть дело, как они получили свои имена, и о том, что один из них — полицейский, который всех и подставил.

Фильм заканчивается эпической сценой, ставшей предметом спора в «Интернете» о том, кто кого застрелил.

— Я придал сценарию структуру романа, которая всегда мне казалась очень кинематографичной. Но в процессе экранизации она размывается, — говорит Квентин о композиции фильма «Бешеные псы», где основное действие дополняется воспоминаниями персонажей. — Это не самоцель. Стань фильм более интригующим при традиционном последовательном изложении, я предпочел бы именно такой вариант. Но, по-моему, гораздо забавнее, когда ответы предшествуют вопросам.

У Мартина Скорсезе есть в Манхэттене фильмотека, где работает архивист-профессионал, который по желанию маэстро мгновенно проиллюстрирует, как тот или иной режиссер подошел к решению того или иного кадра. Память Тарантино представляет собой гораздо менее дорогостоящий аналог этого учреждения. Квентин не отрицает, что в «Бешеных псах» полно цитат, но не считает это воровством.

— Я ничего не взял из «Убийства» Стэнли Кубрика, хотя многие и считают, что мой фильм схож с ним по строению. Разница в том, что Кубрик использовал структуру кинохроники, а я — романную структуру. И я говорил себе: это будет мое «Убийство». Это не означает, что я собирался делать римейк. Если бы я снимал фильм о второй мировой войне, то говорил бы, что это мои «Куда залетают только орлы», а если вестерн, то мои «Одноглазые валеты».

Квентин не сразу решил свести весь фильм к ограблению ювелирного магазина. В пер-

вых вариантах сценария намечались небольшие ретроспекции.

— Они были подобны коротким вспышкам, пууф, — Квентин размахивает руками и продолжает: — На экране создается ощущение вселенского погрома. Поначалу зритель напряженно старается понять, о чем говорят персонажи. А потом соображает, что это не имеет никакого значения и фильм о чем-то другом.

Позже Квентин и Стив Бушеми шутя вспоминали о том, как «вживались в роль» или, как сказали бы Жюль и Винсент из «Криминального чтива», чувствовали себя в шкуре грабителя.

— Мы опрокинули прилавок с фруктами, — рассказывает Стив.

— Я бросил четверть доллара в газетный автомат и вытащил целую пачку газет вместо одной, — добавляет Квентин. — Это было в кайф.

Хотя Квентину и пришлось дописывать для себя роль мистера Брауна, отдав вожделенную роль мистера Пинка Бушеми, он настаивает на том, что все «псы» равны: «Я не хотел, чтобы в этом фильме были главные и второстепенные персонажи. Все должны были быть такими реальными, что никого не удивило бы, появись кто-то из нас у ваших дверей».

Кстати, ответ на загадку «треугольной перестрелки» таков: Джо застрелил мистера Оранжа; мистер Уайт застрелил Джо; милашка Эдди застрелил мистера Уайта, который, падая, застрелил милашку Эдди. Умирают все, но мистер Уайт успевает узнать, кто предатель. Мистер Пинк сбегает с бриллиантами при появлении полиции, так что его, наверное, арестуют.

Снимая свой предыдущий фильм, продюсер Лоуренс Бендер расплачивался наличными, а расходы записывал на листе бумаги, приколотом к стене съемочной площадки. На этот раз ему помогали исполнительные продюсеры-профессионалы Монти Хеллман и Ричард Глэдстайн.

Ричард Глэдстайн крутился на съемочной площадке и фанатично посещал просмотровые пятиминутки. А Лоуренс удостоился чести получать советы от Харви Кейтела, который выступал в роли крестного отца проекта.

«Бешеные псы» были запущены в производство осенью 1991 года и успели к первому публичному показу на кинофестивале в Санденсе, проходившему в январе 1992-го.

Изображение выглядело чудовищно. Квентин снял фильм широкоэкранным, старательно компонуя каждую сцену так, что обе половины кадра содержали равнозначную кинематографическую информацию. Для показа такого фильма надо использовать анаморфотную насадку, чтобы «разжать» образы; подходящую апертурную плату, чтобы изображение соответствовало размерам экрана; точно кашировать экран, чтобы картинка не вылезала на занавес. В тот вечер у киномеханика не было нужной апертурной платы, и треть фильма картинка вылезала на занавес то слева, то справа.

— В некоторых сценах Майкл Мэдсен вел диалог, а его даже не было в кадре, — рассказывает Ричард Глэдстайн. — Со мной чуть не случился удар.

— Квентин метался по залу, вскрикивал и бормотал: «Прекратите! Это невыносимо! Это же первый публичный показ моего единственного фильма!» — вспоминал Александр Рокуэлл.

Большинству публики фильм понравился. Лишь несколько человек ушли из зала, когда началась сцена с отрезанием уха.

— Даже мне хотелось уйти в этот момент, — рассказывает Рокуэлл. — Но в целом впечатление было ошеломляющим. Возникло ощущение, что в Голливуде появился новый голос. Все только и говорили о «Бешеных псах», о том, что фильм жестокий, но замечательный.

Глэдстайн обратился к директору фестиваля Джеффри Гиллмору, и тот распорядился, чтобы при последующих показах проекционный аппарат был оборудован всем необходимым.

Неудачная проекция повлияла на судьбу «Псов» в Санденсе: фильм не получил призов от жюри. Зато о нем заговорили. И эти толки дошли до людей из «Мирамакс».

В мире независимого кино «Мирамакс» — это Монблан. Основанная братьями Вайнстайнами — застенчивым Бобом и общительным Харви — и названная в честь их родителей, Мириам и Макса из района Куинси в Нью-Йорке, фирма обладает сверхъестественной способностью разыскивать и эксплуатировать новые дарования.

— Мы с Бобом, — вспоминает Харви, —

смотрели «Псов» вместе с четырьмя друзьями, и наша компания чуть не разнесла зал, потому что смеялись мы, как ненормальные. Это было потрясающе. Фильм напоминал ленты Богарта, на которых мы выросли, но при этом имел свой голос, был современным, не боялся быть политически некорректным и правдивым. Это было, как звонок будильника.

В процессе подготовки контракта на прокат во Франции «Бешеных псов» показали представителю Каннского фестиваля, и тот взял картину во внеконкурсную программу.

Перед выпуском «Псов» в прокат надо было решить, как быть с эпизодом, в котором отрезают ухо.

— Вырезая эту сцену, получаем хит, — размышлял Харви. — Оставляя, теряем женскую аудиторию. Тридцать секунд экранного времени могут изменить судьбу фильма на кинорынке Америки.

Харви Вайнстайн решил ориентироваться на поведение своей жены Евы. Она не любила насилие в кино. Ее нельзя было заманить на фильмы Стивена Сигала даже за полтысячи долларов.

— Я привел на просмотр Еву и жену брата, Мот, — рассказывает Харви. — Когда началась сцена с ухом, обе выскочили из зала как ошпаренные, и я понял, что о женской аудитории придется забыть.

Но Квентин не собирался сдаваться. И дело закончилось миром.

— Это был единственный раз, когда мы обсуждали «резку» фильма, — говорит Харви, который не привык уступать.

Успех не рождается на пустом месте. Квентин годами упорно трудился в видеопрокате, не ленился искать исполнителей, писал сценарий за сценарием в надежде на режиссерский дебют. К моменту приглашения в Канн он попал в центр хорошо смазанной машины киноиндустрии, которая в такой же степени способствовала его успеху, как его собственные талант и сила личности. Нельзя забывать и о Лоуренсе Бендере, продюсере Тарантино, вместе с которым он создал производственную компанию Bande à part[9], названную в честь их любимого годаровского фильма. Расходы на содержание офиса покрывала «Мирамакс», в обмен получив права на все снятое Квентином в течение двух лет. Велика заслуга и братьев Вайнстайн, которые платят большие деньги за большой талант и защищают свои кровные, как львица детенышей. Они сделали на Квентина крупную ставку. Надо еще упомянуть Бамбла Уорта — пресс-агента Квентина. С виду легкомысленный, но на самом деле очень серьезный, он сопровождал Квентина в его зарубежных турне. Были задействованы и ресурсы могущественного агентства Вилли Морриса, для которого Квентин стал настоящим бриллиантом в короне.

— Редко кто в молодом возрасте имеет столь конкретные цели на годы вперед, — говорит агент Майк Симпсон. — Квентин настойчиво идет к цели, проявляя гибкость в зависимости от ситуации. Он играет по плану. Я сам придерживаюсь такой философии и особенно уважаю тех, кто не только ее исповедует, но и добивается благодаря ей конкретных результатов.

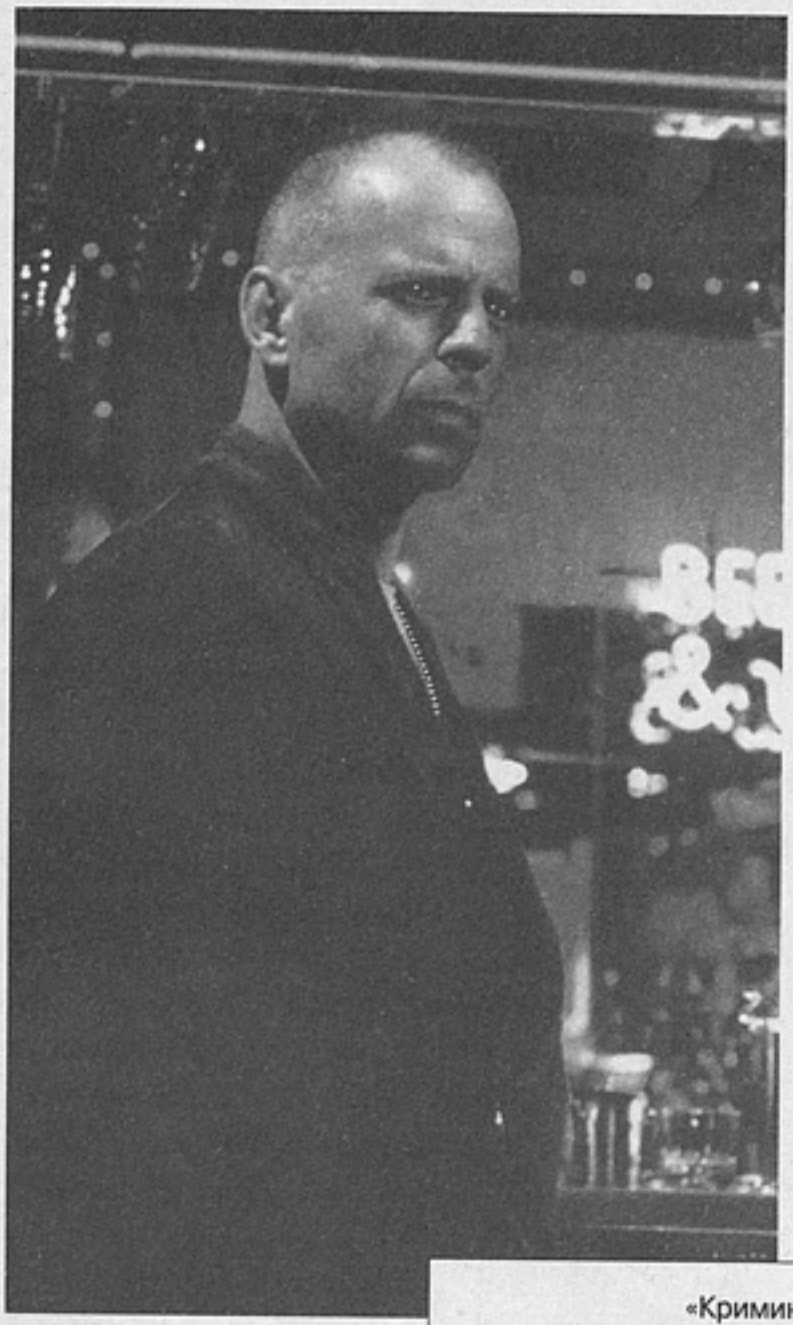
Тим Рот подчеркивает, насколько дальновидно поступил штаб Квентина, в рекламе фильма делая ставку на имя режиссера, а не актеров-звезд: «Они рекламировали «фильм Квентина Тарантино», что неслыханно для режиссера-дебютанта, и сделали так потому, что знали: у них на руках козырная карта».

В Канне Квентин был представлен как новое американское дарование наряду с актером Тимом Роббинсом, который в том же году дебютировал в качестве режиссера в политической сатире «Боб Робертс».

К сожалению, «Бешеных псов» показали в один день с фильмом Абеля Феррары «Плохой лейтенант», и журналисты восприняли их как двойной американский удар, связали воедино.

— Американские репортеры в Канне совсем не заметили наш юмор, — отмечает Квентин. — Они твердили о насилии и еще раз о насилии. Но серьезные критики юмор поняли. Я смотрел фильм в разных аудиториях, и когда зрители не врубаются, чувствуешь себя не в своей тарелке. Но на сцене, где Джо дает героям «цветные» имена, смеются всегда. В итоге в последние полчаса все врубаются, хотя перед просмотром народ накачивают, что фильм, мол, очень жестокий. Что там все время кому-то выворачивают кишки. Поэтому зрители идут с установкой не смеяться и сдерживаются, даже когда невтерпеж.

После Канна пошла молва, что да, смеяться можно. Но сцена с отрезанием уха по-прежнему вызывала проблемы при маркетинге и



ни каждого более или менее известного в Северной Америке критика.

Директор фестиваля Пирс Хендлинг вспоминает, что пригласил «Бешеных псов» «как один из тех фильмов, которые электризуют публику».

— Французы любят американское кино за динамизм, и, приезжая в Канн, убеждаешься, что европейцы ищут в нем живую энергию и внутреннюю мощь. Их собственное кино больше тяготеет к интеллектуальности, освещает жизнь более реалистично, и в нем нет таких мощных аттракционов, как нет их, может, и в действительности, но ведь европейский зритель хочет видеть их в кино.

«Мирамакс» представила «Бешеных псов» в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе 23 октября 1992 года. Критика безумствовала, и в каждом отзыве содержалось предупреждение об опасности, как на пачке сигарет.

На прокате в американских кинотеатрах фильм собрал три миллиона долларов, что, конечно, разочаровывало. Но потом было продано 900 тысяч видеокассет с «Бешеными псами». В Англии, где их продажа была запрещена из-за излишней жестокости, фильм породил целую волну поклонников и продолжал идти в кинотеатрах, что в итоге принесло шесть миллионов долларов.

«Криминальное чтиво»

у дистрибьюторов. Но это Квентин переживал спокойно: «Если ожидать, что фильм пойдет, как «Красотка», разочарование неизбежно. А я на это не претендовал. Я просто сделал кино для себя и приглашаю всех желающих его посмотреть».

На волне каннского успеха «Бешеных псов» показали в конце августа на небольшом фестивале в Теллурайде, а в начале сентября — на Фестивале фестивалей в Торонто, который отличается демократической атмосферой. Звезды и пресса свободно общаются там на коктейлях и показах. В гостинице «Сатон Плейс» на эскалаторе можно было натолкнуться на Квентина, раздающего кассеты со звуковой дорожкой «Бешеных псов». К концу фестиваля он уже мог приветствовать по име-

Квентин Тарантино

— Он стоил так мало, что просто был обречен на коммерческий успех, — говорит Квентин. — Еще до того как фильм выпустили в прокат, люди, которые вложили в него деньги, получили тройную прибыль, продавая его по всему миру.

Харви Вайнстайн заговорил, что «Мирамакс» участвует в бизнесе Квентина Тарантино. Он устроил Квентину продолжительное пресс-турне по Европе и Азии, чтобы тот, участвуя во всех кинофестивалях, встречаясь с журналистами, раскручивал себя в качестве знаменитости и делал рекламу фильму.

— Я помню свое первое интервью для «Нью-Йорк Таймс» по поводу истории создания «Бешеных псов», — рассказывает Квентин. — Давать интервью было безумно интересно. Потом у меня их был миллион. Это чистое актерство. Я вовлекал журналистов в диалог, старался сделать беседу личной, пытался находить ответы и формулировать их, быть остроумным и т.д. Но однажды на фестивале в Торонто я сидел в баре с одним режиссером, и мы заговорили о его картине. То есть пошел совсем другой разговор, и неожиданно я понял, что больше не могу говорить о собственном фильме. Я роздал все, что у меня было. У меня все было, но я все роздал, а ведь передо мной сидел не интервьюер, а другой режиссер. Я и хотел бы с ним чем-то поделиться, но уже нечем было. С тех пор я всегда стараюсь что-нибудь да оставить про запас, неприкосновенным.

Вот почему Квентин не отвечает на вопросы о том, как следует понимать его фильмы, — он предоставляет зрителям возможность самим найти ответы.

Окончание следует

Перевод с английского Марии Мацковской и Сергея Кузнецова

---

[1] Данные об участии Тарантино в этом фильме взяты из справочника Леонарда Молтина. Джами Бернард пишет, что Тарантино просто приписал этот фильм к своему послужному списку. «Нанимателям было некогда проверять, журналисты слишком ленивы, поэтому этот фильм будут упоминать в связи с Тарантино все, кому стыдно сознаться, что они его не видели». — *Здесь и далее прим. переводчиков.*

[2] «Настоящая любовь» — устоявшийся перевод названия True Romance, которое на самом деле следует переводить как «Настоящий роман» или «Настоящий любовный роман», поскольку romance — это прежде всего жанр.

[3] Тоже неточный перевод. Предлагалось: «Псы взаперти», «Псы из отстойника» и «Собаки, роющиеся в мусорных баках». Происхождение названия толкуют несколько версий: согласно одной из них, во время работы в Видеоархиве Квентин не мог научиться правильно произносить название французского фильма Au revoir les enfants («До свидания, дети») и называл его «the reservoir film». Из сращения этого выражения с названием фильма Сэма Пекинпа «Соломенные псы» (Straw Dogs) и родилось название первого фильма Тарантино.
Сам режиссер в интервью Empire сказал: «Reservoir dogs — отличное название для этих парней, что бы оно ни означало на самом деле».

[4] Официально принятый перевод названия — наименее удачный, по сравнению с предлагавшимися: «Бульварное чтиво» и «Макулатура» (в последнем случае сохраняется возможность адекватного перевода эпиграфа).

[5] В своей отсылке к сцене в ресторане «Джек Рэббит Слимз» из «Криминального чтива» Джами Бернард немного ошибается: официант спрашивает Винсента Вегу, какой Дуглас-Сирк-стейк тот хочет — поджаренный до хруста или кровавый, как ад. А Дэвид-Кирбу-бургер на самом деле заказывает здесь Миа Уоллес, и никаких слов «кроваво, как ад» при этом никто не произносит.

[6] «Пилюля несчастья» (*англ.*). Заступил — фамилия матери Тарантино по ее второму мужу.

[7] Изначально Тарантино был продюсером этого фильма, но потом снял свое имя с титров.

[8] Закусочная быстрого питания.

[9] Речь идет о фильме Ж.-Л.Годара «Отдельная банда» (Bande à part).

СЕРГЕЙ ВЬЮКОВ

По поводу Тарантино

Когда смотришь фильм «Охота на бабочек», понимаешь, в чем разница между плебеем и аристократом. Все ведь не так просто — моральные устои, ощущение корней, честь, благородство и прочие как бы «наносные» атрибуты, выработанные на протяжении последнего тысячелетия в рамках европейской цивилизации. Человек живет в окружении одушевленных и неодушевленных предметов, и что бы он ни говорил или ни думал, альфа и омега его жизнедеятельности — это отношения с этими предметами.

Баронессе, чьи предки были вольны в жизни и смерти своих подданных, казалось бы, не к лицу опереточный револьвер, из которого она весело палит по мишени в окружении неумытых хиппи. Но выглядит это совершенно иначе. На протяжении поколений ее род овладел языком окружающего мира. Обращение с любым предметом стало для них столь же естественным, как и произнесение слов. Для человека, плохо знающего чужой язык, каждое новое слово является открытием, тогда как для владеющего им в совершенстве — это рутина. Баронессу с детства окружало огромное количество разнообразных вещей, людей, книг, понятий. В процессе воспитания человек устанавливает связи с предметами своего мира, научается говорить «ты» каждому из них, а в жизни аристократа таких предметов, как правило, больше, чем в мире простолюдина. Поэтому, как и в случае с чужим языком, ему легче найти контакт с новым предметом, будь то револьвер или посудомоечная машина. Контакты эти по сути своей гармоничны. Предмет будет гораздо лучше выполнять свою функцию, если обращаешься с ним на равных, нежели когда пытаешься овладеть им силой.

Сергей Вьюков — студент факультета психологии МГУ. В «Искусстве кино» печатается впервые.

Обращение же на равных подразумевает осознавание природы предмета, обращение не к роду, но к виду. Аристократ не просто закуривает, а закуривает беломорину, четырнадцатую в пачке, на которой записан телефон нового знакомого. Еще пара примеров. Разночинец Булгаков протягивает руку к перу производства Московской фабрики канцтоваров с такой пластикой и экспрессией, будто хватает пушкинское гусиное перо. Аристократ Набоков берет плебейскую шариковую ручку тем жестом, которым берут шариковую ручку. То есть контакт с внешним миром для аристократа установить проще, чем для кого-нибудь другого. Если голубь оставит кляксу на шляпке жены коммерсанта, возможно, это заставит ее покраснеть; герцогиня Германтская сочтет это лишь досадным недоразумением.

Возникает вопрос, каким же образом аристократия (в нашем случае у Иоселиани и Пруста) приобрела эти качества? Причины можно найти две. Во-первых, это уже упоминавшееся разнообразие вещей в поле зрения аристократа — ассимилировать еще одну ему уже не составит труда. Кроме того, существуют еще и веками накопленные традиции обращения с вещами. В течение многих поколений методом проб и ошибок подбирались ключи к сейфам, в которых лежали имена вещей, и, видимо, так получилось, что в XIX — XX веках эти сейфы оказались открыты. Поясняю на простом примере. Если поставить в углу новое кресло, то оно гармонично впишется в обстановку комнаты, быть может, лишь по прошествии многих лет. Дело тут не только в привычке. Кресло понемногу передвигают, чуть-чуть изменяется положение других предметов мебели, пока нарушенная появлением нового предмета гармония не восстановится.

Все, что было сказано выше, разумеется, имеет отношение к неким идеальным аристократам и является, в сущности, бартовским кодом референции. Речь идет о пространственных отношениях между весьма специфическим объектом — «аристократом» и прочим, то есть окружающими его объектами.

Теперь, задав простой, на мой взгляд, объект — «аристократа», можно сравнивать его с более сложным — «творчеством Тарантино».

Существуют два типа кино — простое и сложное. Простое — фильмы Пазолини, Фасбиндера, Эйзенштейна. Сложное — «Рэмбо», «Терминатор», «Маленькая Вера». Как видите, к первой группе по чисто формальным признакам — сложности композиции, количеству предметов в кадре, скорости разворачивания сюжета и т.п. — относятся ленты хорошие, ко второй — похуже. Как это ни покажется странным, но композиция в «Терминаторе» гораздо сложней, чем в «Броненосце «Потемкин». Дело в том, что «Потемкин» смонтирован по законам более или менее формальным. Для «Терминатора» таких законов, кажется, не существует. Однако если посмотреть на этот фильм как на «текст-чтение», то окажется, что закон все же имеется, только он гораздо более сложен. (Действительно, у каждого нарратива есть какая-то структура, она же — закон.) Почему же до недавнего времени сложные фильмы были столь низкого качества?

Напрашиваются два объяснения. Первое состоит в том, что, нагромоздив в кадре бесчисленное множество таких предметов, как бластеры, гранатометы, разбитые машины, крутые парни, а также бытовые и морально-нравственные проблемы (пропорции по вкусу), не так уж и просто связать все это в какое-то гармоническое единство. Второе объяснение больше справедливо для американских фильмов.

Переправившись из обжитой Европы в дебри первобытного леса, пассажиры «Мейфлауэр» начали спешно, даже панически создавать вокруг себя среду обитания, строить дома, прокладывать дороги, производить вещи. Они взяли бешеный темп, и хотя с покорением пространств паники поубавилось, темп сохранился. Они окружали себя вещами. Не случайно супермаркет — тысячи упаковок и предметов на ограниченном пространстве — является одним из символов именно США, а не Европы, где их примерно столько же. «Макдоналдс» — тысячи проданных дешевых гамбургеров в день. «Хилтон» — растиражированная в десятки тысяч пятизвездочных номеров роскошь. Предметов много, надо их как-то называть, надо вступать с ними в контакт, но, увы, как мы знаем, на борту «Мейфлауэр» не было аристократов. Естественно, формально имена новым предметам давались, язык этот создавался гораздо быстрее, чем люди им овладевали или, точнее, ассимилировали его. Поначалу это было не так заметно, поскольку оставалась еще генетическая связь с Европой. Но в XX веке разрыв стал явным. Подтверждение тому — бедность языка у писателей, ставших кумирами Америки, в том числе Сэлинджера или Хэмингуэя. Оттуда же все эти монотонные shit & fuck в фильмах.

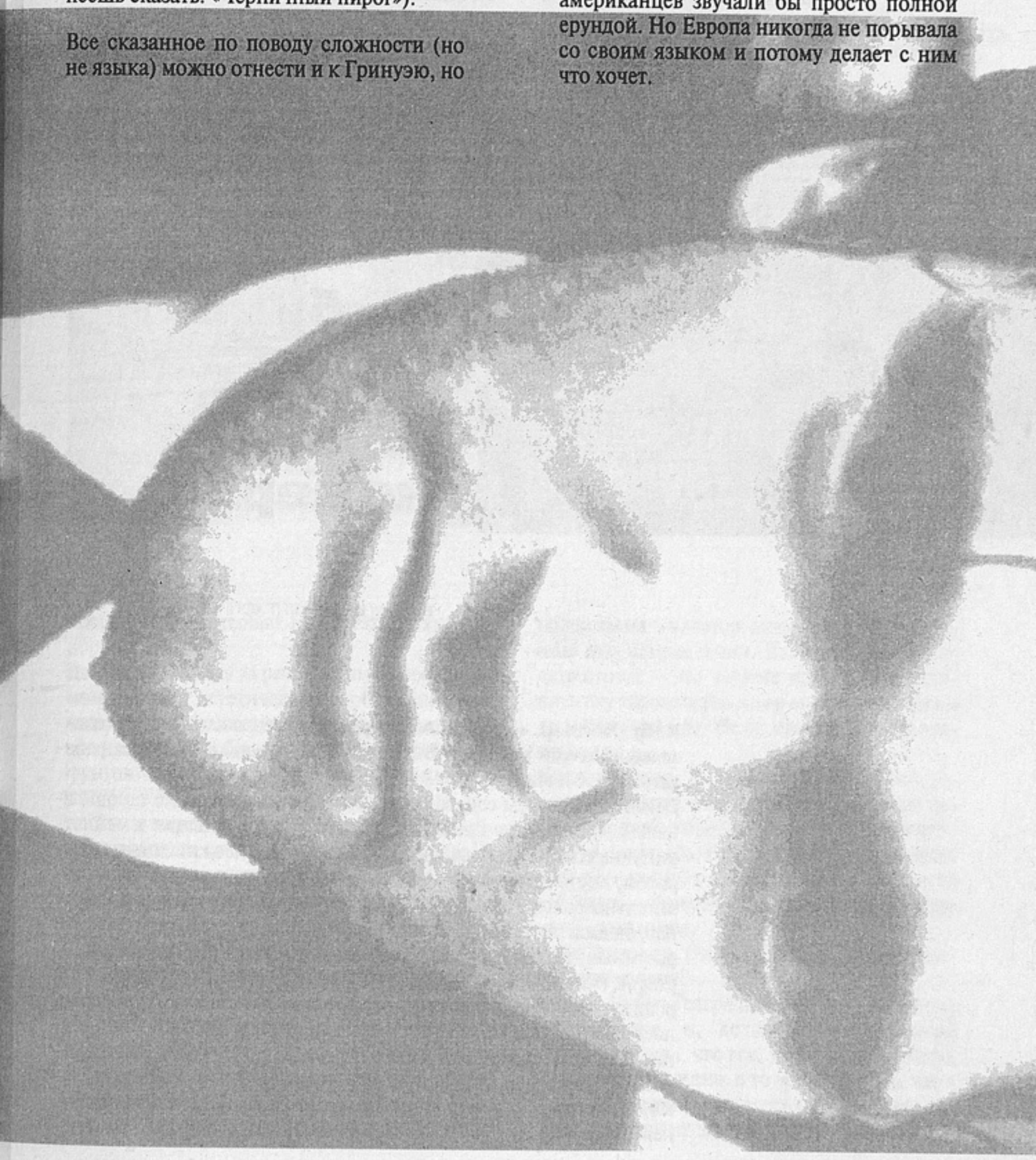
Таким образом, американский кинематограф оказался кучей разрозненных предметов и слов, которыми нужно было научиться пользоваться, а заодно и расставлять в лучшем порядке (пожалуй, здесь подходит английский глагол handle). Следует упомянуть и чисто техническую сторону дела — различные трюки и приемы, на которые в сложном фильме тратится гораздо больше средств, чем в простом. Все компоненты прекрасны: техника — само совершенство, актеры — суперзвезды, музыка — какая угодно, наконец, денег — вагон. Но, к сожалению, комбинация всего этого пока лишена семантики, кроме самой примитивной. Трагизм — на уровне пошлой мелодрамы, о юморе в «сложных» фильмах и говорить не хочется. И тут появляется Тарантино. Ему удалось, оставаясь в рамках американского языка (как в узком, так и в широком смысле слова), придать диалогам и кадрам отсутствующую там ранее семантику. Я говорю в основном о двух аспектах — о диалогах (речи) и о монтаже.

По поводу языка. Все дело, как мне кажется, в появлении коннотативных внутритекстовых связей. К примеру, анекдот про кетчуп в «Криминальном чтиве». С помощью целого букета неявных коннотативных связей он гармонично вписан в ткань фильма. Раздавленный помидорчик — весьма помятая и подавленная женщина. Отставание помидорчика вполне ассоциируется со всей той кашей, которую она заварила и не сумела самостоятельно расхлебать. Папа-помидор — Марселас, мама-помидор — Винсент. Раздавленная дрянь — наркотики, алкоголь, сперма и прочие более или менее хтонические субстанции. Веселый променад трех помидоров — веселая вечеринка в обществе Винсента. Разумеется, когда я сейчас описываю все эти связи, выглядят они либо очевидными, либо надуманными, однако, оставаясь скрытыми, именно они создают ту самую объемность речи, которой так не хватало как американским фильмам, так и американской прозе.

По поводу монтажа. Фильм — пародия на голливудские боевики, и каждый отдельный кадр вполне можно вписать в какой-нибудь третьесортный фильм. Но жанр пародии предполагает ироническое отношение к материалу, кроме того, это некоторое отступление от жанра. Ирония, то есть взгляд со стороны, сверху, и создает третье измерение при монтаже на первом уровне. Отступление от жанра, в свою очередь, позволяет некоторые вольности в обращении с материалом. По законам жанра Винсент должен был не везти жену Марселаса в ресторан, а заняться с ней

любовью, но ироничность и юмор ситуации заключаются в том, что в следующую секунду ему приходится откачивать ее после передозировки наркотиков. Те же отступления от законов жанра придают другой сцене драматизм, не свойственный боевикам («Я вернусь раньше, чем ты успеешь сказать: «Черничный пирог»).

Все сказанное по поводу сложности (но не языка) можно отнести и к Гринуэю, но здесь мы имеем дело с органичным плавным культурным развитием, поэтому трудностей с языком не возникает. Персонажи Гринуэя говорят с пафосом, как герои Шекспира, хотя подчас в словах и нет никакого особого смысла, кроме семантической окраски. Те же реплики в устах американцев звучали бы просто полной ерундой. Но Европа никогда не порывала со своим языком и потому делает с ним что хочет.



ДЭННИ БОЙЛ

«Игра в номера» (Trainspotting). Юэн Бремнер, Юан Макгрегор и Роберт Карлайл во время съемок

Новое поколение выбирает «Игру в номера»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ КЕЙТ ХОППЕР

Кейт Хоппер. «Игра в номера» рекламируется как «фильм создателей «Мелкой могилы». Эта творческая группа собирается работать вместе и впредь?

Дэнни Бойл. Мы сейчас разворачиваем новый проект по оригинальному сценарию Джона Ходжа. Это будет чуть ближе к мейнстриму: не совсем обычная любовная история с неожиданным поворотом; место действия — Америка. Поэтому нам потребуется значительно больше денег — в Америке таким смехотворным, как у нас, бюджетом не обойдешься, — но мы попытаемся удержать его в разумных пределах и задействовать как можно больше людей из старой команды. Будем снимать в Америке, но потом вернемся на родину, чтобы получился все-таки британский фильм. Это важно, поскольку столько шума было, скажем, с «Безумием короля Георга»: вот, мол, британский фильм, а он снят почти целиком на американские деньги. Наш принцип — искать деньги в Британии.

Кейт Хоппер. Значит, слухи о том, что вы снимаете «Чужие IV», неверны?

Дэнни Бойл. Мы собирались, но поняли, что это слишком серьезное дело, и решили его отложить. Сам замысел хорош, и команда подобралась отличная, но мы пока не готовы сделать фильм как следует.

Кейт Хоппер. Зрители увидят явные черты сходства между «Игрой в номера» и «Мелкой могилой». Оно, мне кажется, проистекает из вашего умения стильно конструировать пространство. Интересно, из чего оно развилось — из финансовых или эстетических соображений?

Дэнни Бойл. Когда речь идет о малобюджетном фильме, эстетические соображения неотделимы от бюджетных. В «Мелкой могиле» мы нашли способ распорядиться миллионом фунтов — снимали в павильоне. Снимая на натуре, можно растратить уйму времени и денег из-за переменчивой погоды и не очень-то кинолюбивых властей и людей на улицах. И бюджет тогда растет, как на дрожжах. В обоих фильмах мы постарались очень быстро снять уличные сцены.

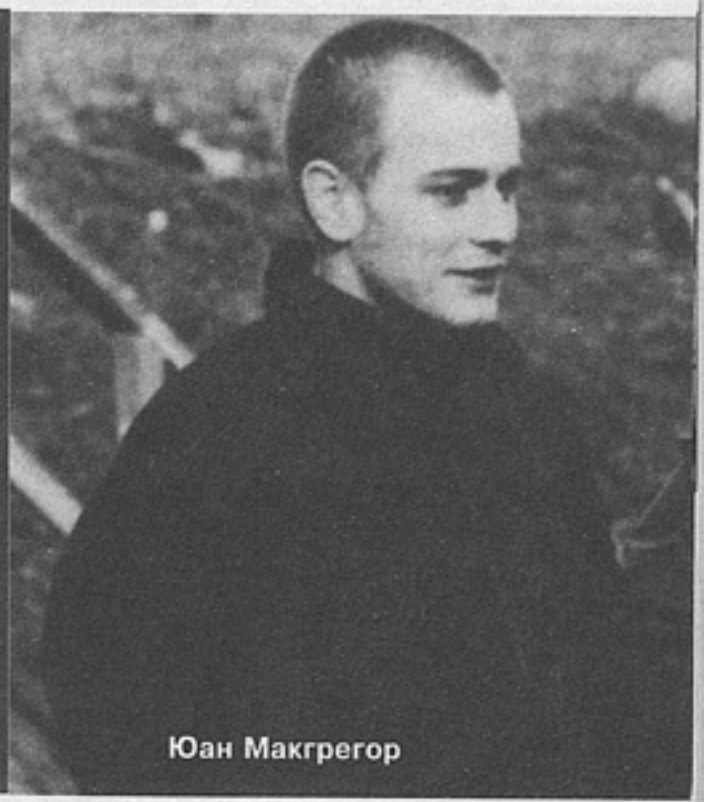
Кейт Хоппер. В результате уличные эпизоды в «Игре в номера», особенно лондонские, уступают по силе фильму в целом.

Дэнни Бойл. Это справедливо. Съемки в Лондоне — полный кошмар, поэтому мы решили снять как получится и поскорее с этим разделаться. С бюджетом 10 миллионов — другой разговор, но если он составляет всего полтора миллиона, приходится умерять амбиции.

Кейт Хоппер. Но это может и подстегнуть творческую энергию — без сомнения, такие фильмы, как «Секс, ложь и видео» или «Бешеные псы», в результате подобных ограничений стали более стильными, и разве не в этом заключается их обаяние?

Дэнни Бойл. Да, вначале это замечательно дисциплинирует. Но потом все становится

«Игра в номера».
Алкаш — Юэн Бремнер,
Марк Рентон — Юан Макгрегор



Юан Макгрегор

похожим на эскалатор, движущийся не в нужном вам направлении. Если вы просто будете стоять — вы поедете назад. Надо оставить эту территорию кому-нибудь другому и двигаться дальше. Не то свалитесь с эскалатора.

Кейт Хоппер. То есть, другими словами, ваше пристрастие к павильонным съемкам исчезнет вместе с появлением больших денег?

Дэнни Бойл. Да. В следующем фильме будет больше натурных съемок, потому что место действия — Америка. Но тональность, я думаю, сохранится.

Кейт Хоппер. Она родилась из вашего театрального опыта?

Дэнни Бойл. Театральность — это то, к чему я стремился, и, делая полнометражный фильм, я понял, что все, что я делал в театре, применимо и в кино, в то время как все, что я делал на телевидении, здесь не идет. Здесь совершенно другая школа, другой масштаб. Те-

атральный опыт к тому же очень помогает в работе с актерами, учит опираться на них, а это очень важно.

Кейт Хоппер. В вашем фильме поражает изобретательная операторская работа, в частности, необычные нижние ракурсы, которые с такой частотой практически никогда не используются.

Дэнни Бойл. Мы с самого начала приняли важное решение, что камера бóльшую часть времени будет находиться на уровне пола. Где бы ни были персонажи, они все равно окажутся на полу — поэтому нам следует только подождать их там. Это было основным эстетическим принципом, и мы следовали ему в продолжение всего фильма. А оператор придумал способ передвижения камеры на таком низком уровне. Это было очень трудно, но у него получилось.

Кейт Хоппер. Критики уже оплакивают достоинства социального реализма, побежденного сюрреальным экспрессионизмом...

Дэнни Бойл. Конечно, из этого романа можно было сделать много разных фильмов: у Кена Лоуча или Роберта Олтмена были бы свои версии. Здесь нет чего-то раз и навсегда найденного — это наша своя, особенная эстетика. В ней находит отражение нечто, что затрагивает в своей книге Ирвин Велш и к чему он стремится как писатель. В его последних книгах эта сгущенная реальность гораздо ощутимее, и ему понравился сюрреальный оттенок, который мы привнесли. Это вдохновляет.

Кейт Хоппер. Интересно, что вы упомянули Олтмена. Рваная структура книги, казалось, должна была бы привести к чему-то вроде повествовательной манеры «Коротких историй». Но вы почему-то сделали центром фильма Рентона.

Дэнни Бойл. Причина проста. Дело в том, что его история имеет конец, в то время как истории других персонажей конца на самом деле не имеют. Он не главный персонаж, но его линия придает фильму завершенность. Кроме того, я чувствовал, что Рентон — это сам Ирвин Велш, только переодетый.

Дэнни Бойл

«Игра в номера». Марк Рентон — Юан Макгрегор

Кейт Хоппер. Критики отмечают видимую нейтральность вашей позиции по отношению к наркотикам. Она и в самом деле нейтральна?

Дэнни Бойл. Я не думаю, что в современном мире можно читать проповеди по поводу наркотиков, это бесполезно. Люди просто выключают телевизор — особенно сейчас, в эпоху «постэкстази». Опыт 80-х — начала 90-х годов сформировал новое представление о наркотиках. Героин нельзя сравнивать с экстази, но у людей сложилось ощущение, что теперь они знают о наркотиках больше. С ними следует говорить прямо — нельзя относиться свысока к посетителям кинотеатров и

заявлять, что ты умнее. Так их просто оттолкнешь, удовлетворив разве что старшее поколение, которому для душевного спокойствия требуются уверения в том, что наркотики — зло. Прием наркотиков сопряжен с балансированием между удовольствием и опасностью — если вы молоды, то больше думаете об удовольствии, чем об опасности.

Кейт Хоппер. Я чувствовал, что в этом смысле равновесие в фильме нарушено, что камера подчеркивает не удовольствие, а опасность.

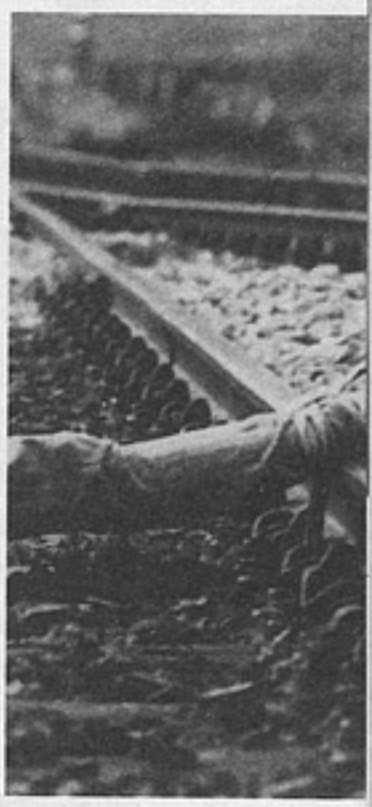
«Игра в номера». Марк Рентон — Юан Макгрегор

Дэнни Бойл. Ну да. Честно говоря, мне самому наш фильм представляется крайне традиционным во многих отношениях и весьма старомодным во всем, что касается наркотиков. Единственное отличие заключается в том, что вначале мы хотели показать, что наркотики принимают для того, чтобы получить удовольствие, а не для того, чтобы себя убивать. Это следует признать, иначе выходит, что люди глупы, вот и всё.

Кейт Хоппер. Время действия «Игры в номера» — середина 80-х, самый разгар героиновой лихорадки, а финал совпадает с началом периода рейверов. Вы намеренно приняли решение закончить картину именно в этот момент?

Дэнни Бойл. В фильме используется современная британская поп-музыка, поэтому его можно рассматривать как современный, но мы умышленно лишили его четкой временно́й определенности, чтобы не дать повод подумать, будто это фильм о каком-то конкретном периоде... Наркокультура может сыграть с тобой злую шутку: ты думаешь, что знаешь все, но на самом деле ты уже безнадежно устарел — здесь все меняется так же быстро, как и в поп-музыке.

Кейт Хоппер. С появлением рейверов героин переживает своего рода возрождение. Если учесть, что ваши картины уже приобрели статус «культовых» у «поколения Э» (от слова «экстази»), у вас не возникает опасения, что такие супермодные фильмы, как ваша «Игра в номера» и «Криминальное чтиво», будут парадоксальным образом способствовать оправданию и легитимизации героина?



Дэнни Бойл. Недавно в одной из газет опубликовали данные исследования: было куплено 200 — 300 таблеток экстази по всей стране и проведен химический анализ. И практически ни в одном из образцов якобы не оказалось ни миллиграмма МДМА. Я надеюсь, когда люди посмотрят фильм от начала до конца (вместо того чтобы говорить или читать о нем), они поймут, что в нем ясно сказано: если вы хотите попробовать героин, знайте, что это очень опасно. Но в то же время мы пытались сказать, что люди неглупы и сами способны сделать выбор. Никто другой за них его не сделает. Это как строительство чертовых высотных зданий; известны же доводы строителей: «Мы знаем, что нужно людям, они обожают многоквартирные дома!» А они, черт возьми, это не обожают! Никто не хочет быть жертвой, хотя выбор ограничен и определен ужасными обстоятельствами. Это то, на чем настаивает в своей книге Ирвин Велш: ни родители, ни улица не виноваты, выбор каждый делает сам.

Кейт Хоппер. В этом отношении мне больше всего понравился отказ Рентона купиться на культ жертвы, в частности, его блестящий монолог о колониализме и о том, что значит быть шотландцем. Это прозвучало резким вызовом по отношению к традиционной по-

литике, националистической или какой-либо другой...

Дэнни Бойл (*смеется*). Да, это здорово, правда? Я хочу сказать, что этот фильм о множестве вещей, но чаще всего заостряют внимание на наркотиках.

Кейт Хоппер. Хорошо. Давайте отойдем от темы наркотиков. Расскажите о том, как вы использовали музыку. Критики скажут, что это просто изощренный способ продажи звукозаписей в королевстве MTV.

Дэнни Бойл. Да, честно говоря, это часть коммерческого процесса. За что можно критиковать. Но это ведь и вопрос вкуса. В одно время здесь было очень модно быть антиэмтивистом, и любое упоминание MTV считалось признаком того, что вы делаете дерьмо. Я с этим совсем не согласен. Кино делается не для кучки приятелей — это коммерческая операция, оно делается для людей, которые ходят в кино, а им в основном от шестнадцати до тридцати. Надо учитывать запросы аудитории. Молодые зрители прекрасно воспринимают информацию разного рода одновременно.

Кейт Хоппер. В отличие, скажем, от Скорсезе и Тарантино, вы используете музыку без всякого неожиданного несоответствия, диссонанса с изображением. Могут сказать, что такое использование музыки устарело, стало формальным...

Дэнни Бойл. Честно говоря, иногда действительно подключаешь музыку, чтобы разделаться с эпизодом, но я вам могу сказать, что Скорсезе тоже так поступает, просто лучше маскируется. Вы правы — это своего рода условные знаки, своего рода мошенничество, но меня чутье не обмануло, я старался делать не альбом хитов, а провести непрерывное повествование от Игги Попа до наших дней. Некоторые песни легли более удачно, чем другие, и трудно сказать, почему. Я делал, как мог, а вам судить — дерьмо вышло или нет.

Кейт Хоппер. Кстати, к вопросу о дерьме. Мне очень понравилась эта сквозная тема дерьма. Почему этой метафоре уделено такое большое место — это что, результат ваших проблем с пищеварением?

Дэнни Бойл (*смеется*). Это опять-таки идет из книги. Одержимость запором и тому подобное. Эти люди сосредоточены на своем теле, как на цикличном реагенте, перерабатывающем химические вещества, и на воздействиях на организм: ты не можешь избавиться от поноса — ты можешь избавиться от поноса, ты не можешь избавиться от запора... Они полностью сосредоточены на этих физических, анальных подробностях.

Кейт Хоппер. Они применяют это слово ко всему: даже Шотландия определяется как «совершенное дерьмо» в пику всем пропахшим нафталином символам, в которых она обычно предстает. Каково ваше мнение о шотландскости, предлагаемой такими фильмами, как «Храброе сердце» и «Роб Рой»?

Дэнни Бойл. Тут мне бы не хотелось распространяться, потому что у меня ирландские корни, а сам я из Манчестера. Поэтому в определенных вещах я должен прислушиваться к своим шотландским соавторам и эти вещи изучать... Но мне нравится «Храброе сердце», я думаю, это очень политический фильм — особенно мне понравилось то, как главный герой всех вдохновляет.

Кейт Хоппер. Некоторые в Ирландии считают политику «Храброго сердца» опасной: расистской, человеконенавистнической, антибританской и так далее...

Дэнни Бойл. Правда? Ну, это заскок. Мне такие фильмы нравятся за их энергичность, задор. Что же до печального «Роб Роя», то, честно говоря, я могу обойтись без него. Но это опять-таки дело вкуса; я надеюсь, что наш-то фильм всем понравится.

Film West, Spring 1996, N 24

Перевод с английского Ю.Мининберга

НИНА ЦЫРКУН

«Игра в номера». Бегби — Роберт Карлайл

Shitspotting

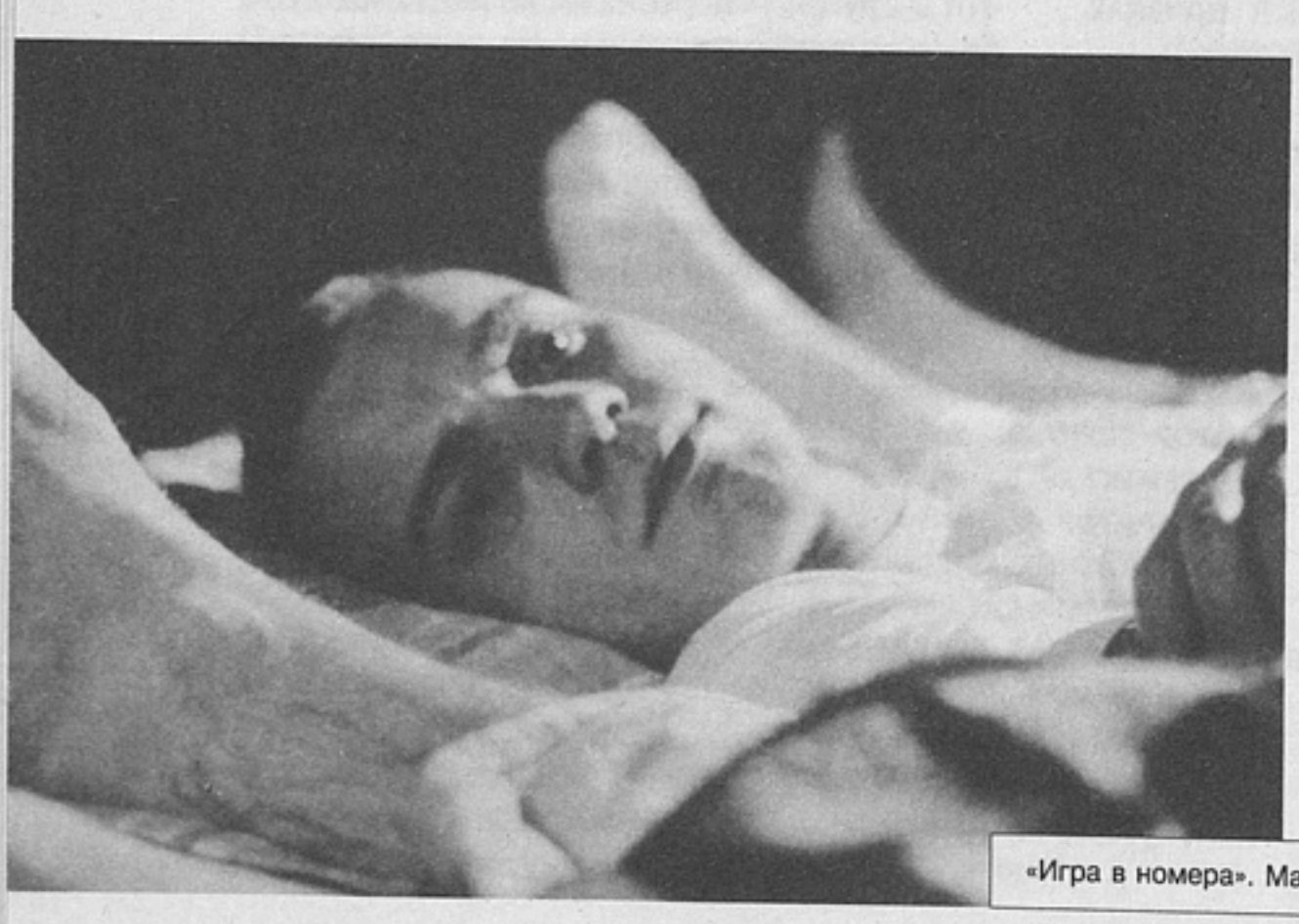
После каннского успеха фильма Дэнни Бойла Trainspotting критики стали усиленно эксплуатировать его название, как это было с «Профессией: репортер» Антониони, а недавно с «Криминальным чтивом» Тарантино (Pulp Fiction — Pulp Faction — Pulp Friction) — первый признак «культовости».

Название это перевести довольно трудно (в европейских странах фильм идет под оригинальным; дословно — «Слежение за поездами»). За неимением лучшего примем такой вариант: «Игра в номера». Это когда, стоя на платформе, следят за номерами проходящих поездов, о чем и упоминается в фильме. Типичное занятие провинциалов. В картине Нила Джордана «Майкл Коллинз», появившейся почти одновременно с бойловской, Лайэм «Шиндлер» Ниссон в роли дублинца тоже высказывается насчет своей любви к поездам, которые напоминают о тех краях, где он не бывал. Кстати, его Майкл Коллинз, герой ирландского национально-освободительного движения, не так далек от эдинбургского бомжа Марка Рентона из «Игры в номера», как может показаться. Тот и другой — персонажи не английского, а британского «регионального» кино, оппозиционного к метрополии. Причем после «Девушки Грегори» (1980) Билла Форсайта «Игра в номера» стала второй лентой в ряду «шотландского Ренессанса», вызвавшей мировой резонанс такой силы (хотя предшествующий фильм Бойла «Мелкая могила» тоже поднял бурю страстей. Надо заметить, что «Игра...» задумывалась раньше нее, но тогда на эту постановку не хватило денег, выделенных Четвертым каналом Британского телевидения, главным финансистом британских «независимых»).

«ИГРА В НОМЕРА» (TRAINSPOTTING)
По одноименному роману Ирвина Велша
АВТОР СЦЕНАРИЯ Джон Ходж
РЕЖИССЕР Дэнни Бойл
ОПЕРАТОР Брайан Туфано
ХУДОЖНИК Кейв Куин
КОМПОЗИТОР Саймон Босуэл
В РОЛЯХ: Юан Макгрегор, Юэн Бремнер, Джонни Ли Миллер, Роберт Карлайл, Кевин Маккид, Келли Макдоналд
Channel Four Films
Великобритания
1996

Вообще встраивать новый фильм Дэнни Бойла в контекст — по горизонтали и вертикали — занятие довольно увлекательное; он, что называется, очень укорененный. Его называют «Заводным апельсином» 90-х, возводят к первому битловскому фильму Ричарда Лестера «Вечер трудного дня» с его необузданной визуальной фантазией, к хроникам жизни британского дна Кена Лоуча. На мой взгляд, ближайшая от него дистанция — к «Аптечному ковбою» Гаса Ван Сэнта и «Голому завтраку» Дэвида Кроненберга. Особенно к последнему. Различие же между двумя этими фильмами тоже радикальное. Галлюциногенная реальность Берроуза — Кроненберга («интерзона», куда попадает писатель-неудачник Билл Ли, кошмарное пространство, заселенное гигантскими насекомыми), у Велша — Бойла превращается в голубую аквариумную воду, смывающую грязь и экскременты, принадлежащие миру, который населяем мы. «... С его долбаными большими телевизорами, стиральными машинами, автомобилями, компакт-дисками и плейерами, электрооткрывалками, магазинами «Сделай сам», телеиграми, гамбургерами, которые вы запихиваете себе в рот, жалкими домами, где ютится эгоистичное затраханное отродье, которое вы наплодили себе на смену. С вашим будущим. С вашей жизнью... Но мне-то что до всего этого?» Этим реестровым монологом-манифестом, проговариваемым Марком Рентоном на лихорадочной скорости, пока он удирает от полицейских, прижимая к себе пакет с ворованной едой, начинается «Игра в номера». Голос Марка звучит за кадром, а лицо, взятое крупным планом, расплывается в довольной улыбке.

В отличие от романа Ирвина Велша, где нет главного героя, Марк (Юан Макгрегор) по воле сценариста Джона Ходжа становится протагонистом и рассказчиком, скрепляющим изначально фрагментарно-клиповый сюжет в нечто целостное, тем самым отчасти приближая маргинальный хит эпохи «экстази» к кинематографическому мейнстриму. Прочие персонажи остаются на месте. Псих (Джонни Ли Миллер), воображающий себя национальным божеством Шоном Коннери; Алкаш (Юэн Бремнер), парень-динамит; Бегби (Роберт Карлайл) — это псих натуральный, от которого не знаешь, чего ждать, он не расстается с финкой и в любой момент может пырнуть кого угодно... Они живут в замызганной голой халупе (снималось это жилье на складе бывшей сигаретной фабрики в Глазго), ничем не напоминающей ни уютную английскую «крепость», ни роскошную квартиру в том же Эдинбурге, где разворачивалось действие предыдущей черной комедии Дэнни Бойла «Мелкая могила» (с тем же Юаном Макгрегором). Но «Игра в номера» — тоже черная комедия с кафкианскими обертонами, несколько даже архаичными для Запада, где конфликт рождается уже не между чело-



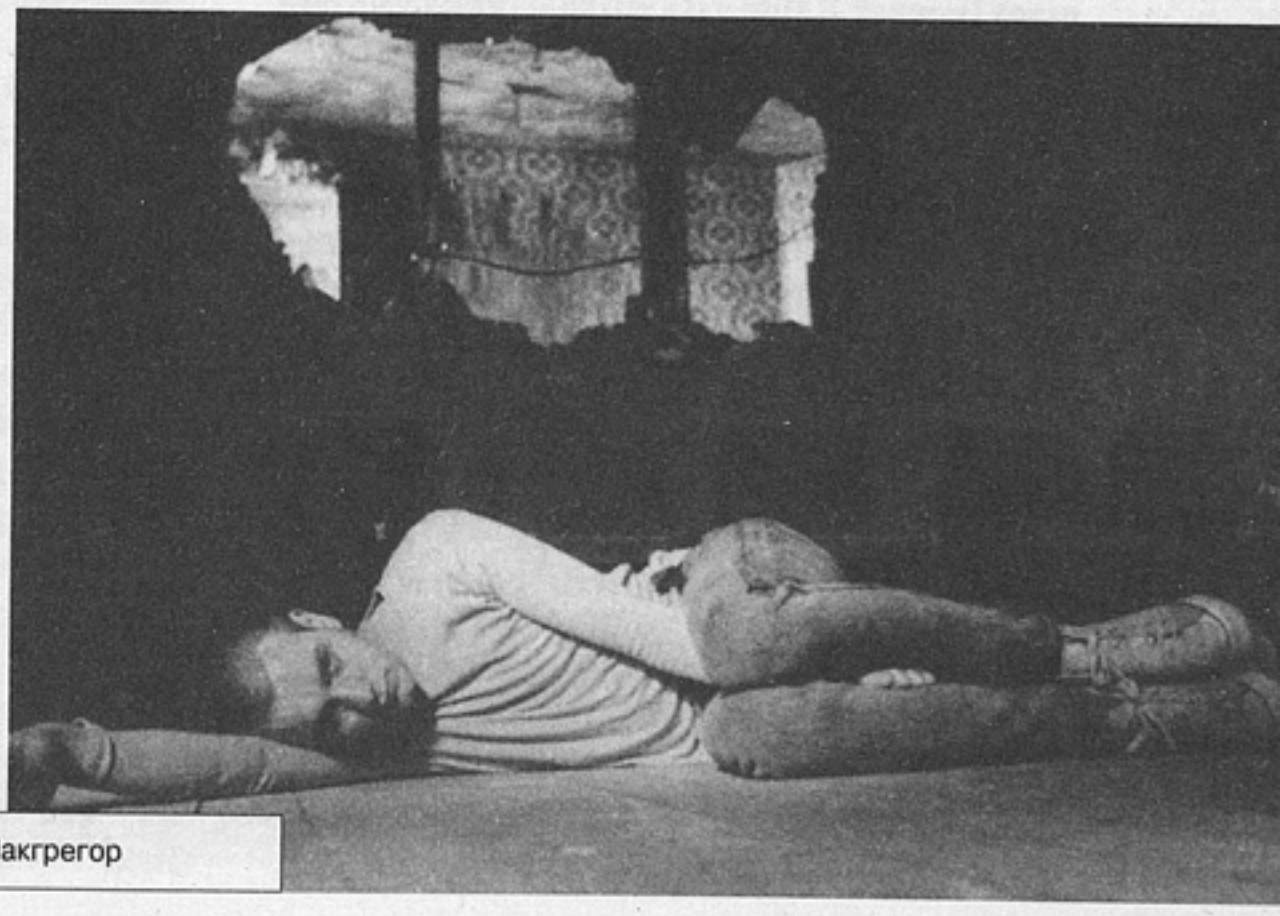
«Игра в номера». Марк Рентон — Юан Макгрегор

веком и миром (привычно ассоциировавшимся с государством), а между человеком и другим человеком. Здесь же предъявляется счет миру, от которого все равно никуда не деться: чтобы жить по своим законам, нужны какие-то деньги, скажем, пособие по безработице. Для этого приходится сыграть с «миром» в поддавки: пройти интервью так, чтобы пособие выписали, но на работу, не дай Бог, не направили. В кафкианской сцене интервью на соцстраховской комиссии Рентон и Алкаш проявляют гениальность, достойную идиотизма бравого солдата Швейка.

На соцстраховские деньги, конечно, не разживешься, поэтому компания Марка перекупает партию опиума у русских моряков, выручает за нее в Лондоне большие бабки, а потом Рентон забирает сумку с деньгами и драпает с ней от друзей — точно так же, как в начале картины драпал от полицейских. Такая простая история про дружбу и предательство, тихонько совершаемое под аккомпанемент претензий к «миру». Но изящно, до полной ненавязчивости встроенная в психоделическую атмосферу и вибрирующий повествовательный ритм героинного быта.

Наркотическая отключка, перемещающая персонажей Берроуза — Кроненберга в пространство «измененного сознания» через посредство «интеллектуального орудия» — пишмашинки, героя Велша — Бойла помещает в пространство телесного наслаждения через посредство унитаза. Этот нечаянный иронический парафраз обозначает водораздел в культуре наркопотребления. Идеологи-романтики старшего поколения, вроде Тимоти Лири, прославляя галлюциногены, служили делу революции в сознании, апофеозом ее стал возвышенный финал «Забриски Пойнт»: символы буржуазной культуры взрываются ко всем чертям (но в воображении), а склоны холма покрывают слившиеся в love-making пары. Главный герой Бойла тоже «имеет программу» и выступает с манифестом, который можно суммировать тезисами Маяковского к поэме «Про это»: долой вашу мораль, долой ваш быт, долой вашу любовь! Ключевым словом здесь будет «быт» — озабоченность проблемами пищеварения, испражнения и совокупления. В этом же ряду, в свою очередь, ключевым словом будет «испражнение». Ибо совокупление становится все более и более проблематичным.Томми, пятый в компании, никак не может пристроиться к своей Лиззи, потому что потерял стимулирующую порновидеокассету и оказывается, так сказать, в дерьме. Рентон, подстегнутый амфетамином, просыпается в постели пожалевшей его Дианы весь в настоящем дерьме. В словесном тексте фильма shit (shite) звучит чаще, чем у Тарантино fuck.

Дерьмо, символическая точка культуры потребления, для Рентона обозначает вообще все, вплоть до болезненной для Шотландии проблемы национальной идентификации. Полтора десятка лет назад, на подъеме «шот-



«Игра в номера». Марк Рентон — Юан Макгрегор

ландского Ренессанса», почтенный режиссер Барни Плэттс-Милз, снимая фильм «Герой» по мотивам древних западношотландских легенд, пытался возродить гэльский язык, который сегодня понимают только в труднодоступных уголках горной Шотландии. Похоже, что сегодня от этого наивного утопизма не осталось камня на камне. Марк Рентон не желает считать себя британцем, но и пресловутая шотландская гордость для него — ничего не стоящая фигня («эту допотопную дыру никто даже и подмять под себя не захотел, кроме англичан») — точно так же, как для Велша и Бойла — гладкопись «Четырех свадеб и одних похорон».

(В разряд «дерьма» не попадают только наркотики, которые «лучше, чем секс». Можно сказать, что они вытесняют, заменяют собой секс: введение иглы в вену женщины снимается как сексуальная сцена; и тот, кто вводит жидкость из шприца, и та, что принимает в себя эту влагу, испытывают одинаковое наслаждение.)

Навязчивый скатологический мотив, естественно, напрашивается на бахтинианское толкование, как намек на возвращение к «старому телесному канону» с его амбивалентным образом мочи и кала, которые одновременно «снижают-умерщвляют» и «возрождают-обновляют». Марк Рентон проходит через это «снижение», «возрождаясь» для «новой» жизни, о чем и сообщает нам в своем прощальном монологе на бегу, пока полиция является арестовывать его дружков: «Почему я это сделал? Я мог бы дать миллион ответов, и все будут враньем. А правда в том, что плохой я человек, но готов измениться... Я очищаюсь и выбираю жизнь. Жду ее. Я буду такой же, как вы. У меня будет семья, работа, долбаный большой телек, стиральная машина, тачка, компакт-диски и электрооткрывалка, хорошее здоровье, низкий уровень холестерина, свой дантист... Рождество в семейном кругу... и ожидание дня, когда помрешь».

Если учесть особую страсть Марка Рентона к исчислению, не будет натяжкой и другое традиционное толкование: «фекальный строй», обрамленный манифестационными заявлениями, есть всего-навсего игровая сублимация анальной агрессивности. Поэтому Рентон только ворует, но не убивает и не насилует. Одержимость пищеварением и упорядочением, классификацией предметов и ценностей отвечает зарегистрированной Жаном Бодрийаром «умственной ипохондрии» современного человека с его идефиксом абсолютной проводимости сообщений (все вещи должны быть на своих местах, внутренние органы должны обеспечивать беспрепятственную проходимость).

Исчисляя и упорядочивая, играя в поддавки или подчиняясь правилам «мира», с «миром» справляться, видно, легче, чем с наркотиками; Рентон однажды уже пытался завязать, но ни у него, ни у Психа не вышло, кончилось тем, что и Томми пристрастился к этому делу и вскоре умер. А Рентон прошел тест на ВИЧ-инфекцию, к своему удивлению, получил отрицательный результат, воспринял это как знак избранности и решил стать таким, как все. Не зря в его детской комнате стены оклеены обоями с нарисованными на них поездами. Он отбыл в те края, в которых не был.

(095) 2152088
ОТДЕЛ РЕКЛАМЫ «ИК»

АНЬЕС-КАТРИН ПУАРЬЕ

Станет ли «Игра в номера» «Заводным апельсином» 90-х?

«Мои студенты знают наизусть целые пассажи из книги Ирвина Велша. Они все время цитируют их, находя в них ответы на все случаи жизни», — изумляется преподаватель одного из лицеев Глазго. Опубликованный летом 1993 года роман Trainspotting сразу же нашел своих читателей. Переработанное год спустя для театра и неизменно собиравшее полные залы, произведение Ирвина Велша экранизировано Дэнни Бойлом, автором «Мелкой могилы», и может праздновать сегодня успех на всех фронтах. Экранизация также вызвала оживленную дискуссию в прессе.

Это суровая история. Сурова она по отношению к британскому истеблишменту, лживость которого изобличает. Сурова по отношению к читателю-зрителю, с которым здесь не церемонятся. Это история приятелей-героиноманов, живущих лишь для следующего укола. А между инъекциями они воруют, спекулируют, влюбляются. Один из них решает изменить жизнь. Воздержание, страдание, новое падение...

«Игра в номера» представляет нам картину британского общества, обремененного наследием тэтчеризма, — общества, сурово преследующего продавцов и потребителей наркотиков, но, по мнению Велша, лишь умножающего тем самым зло. Книга не становится на чью-либо сторону, не судит, лишь констатирует факты — в новом, грубом, наполненном очищающим юмором и очень шотландском стиле. Автор пишет языком темных улочек Глазго и Эдинбурга.

Читая прозу Велша вслух, английский читатель ловит себя на том, что начинает говорить с интонациями шотландских наркоманов. Критик газеты «Индепендент» Джим Уайт охарактеризовал эту речь так: «Это язык, полный крайних выражений, употребляемых обычно в момент любовного экстаза или ярости. Ограниченный, но экспрессивный словарь, соответствующий ускоренной жизни персонажей». К этому можно добавить слова Гарри Джибсона, переработавшего книгу для сцены, о том, что стиль Велша «находит свое место в большой шотландской традиции — среди историй, рассказываемых в пабах. Язык Велша отличается такой живостью, что я сохранил его без изменений. Я ограничился лишь тем, что перелицевал сцены и придал им театральную форму».

Пьеса «Игра в номера» впервые появилась на театральных подмостках в марте 1995 года. Сначала ее играли в камерной

студии «Сёркл» при театре «Ситизенз» в Глазго, но настоящий успех ждал ее на Эдинбургском фестивале, после чего началось ее триумфальное шествие по театральным подмосткам Европы. Пьесу начали ставить в святая святых британского театра — Вест-Энде. «Таймс», задыхаясь от гнева, отзывается на это рецензией «Было ли когда-либо в Вест-Энде более отвратительное зрелище?». И в самом деле, пьеса начиналась сценой довольно необычной для фешенебельного района, привыкшего к легким комедиям и мюзиклам. Обритый наголо молодой человек объясняет родителям своей подруги, как накануне, будучи в изрядном подпитии, он оказался у них в доме. Подпитие было таким сильным, что во сне он наполнил простыни всеми вообразимыми субстанциями, выделяющимися из человеческого организма. Смущенный, он пытается улизнуть, спрятав простыни под мышкой. Но мать девушки хочет выстирать простыни сама и вырывает их из его рук. В результате вышеупомянутые субстанции летят на столик с завтраком, на голову отца семейства и на обои в столовой. Зритель принимает душ.

Фильм «Игра в номера» получил статус «культового» в первый же день своего появления на экранах. Снятый надеждой английского кинематографа Дэнни Бойлом (его предыдущая лента «Мелкая могила», сделанная за тридцать дней, собрала в разных странах 40 миллионов франков) и оформленный музыкой самых модных английских поп-звезд, фильм пришелся по вкусу английской молодежи. Возникает вопрос: представляет ли эта картина «де-дьяволизированный» образ наркомании? В начале картины на сверхкрупном плане мы видим героя, делающего себе инъекцию. Голос за кадром комментирует происходящее: «Вспомни свой лучший оргазм. Умножь его на тысячу. И ты еще все-таки далек от того, чтобы представить себе *это*».

В день выхода картины на экраны критик консервативной «Таймс» первым открыл огонь: «Игра в номера» может стать по отношению к наркотикам тем же, чем был «Заводной апельсин» по отношению к насилию. Но этот фильм был, по крайней мере, запрещен цензурой. Сегодня большая часть населения Великобритании смотрит на сильные наркотики как на нечто вполне допустимое. И это слишком серьезно».

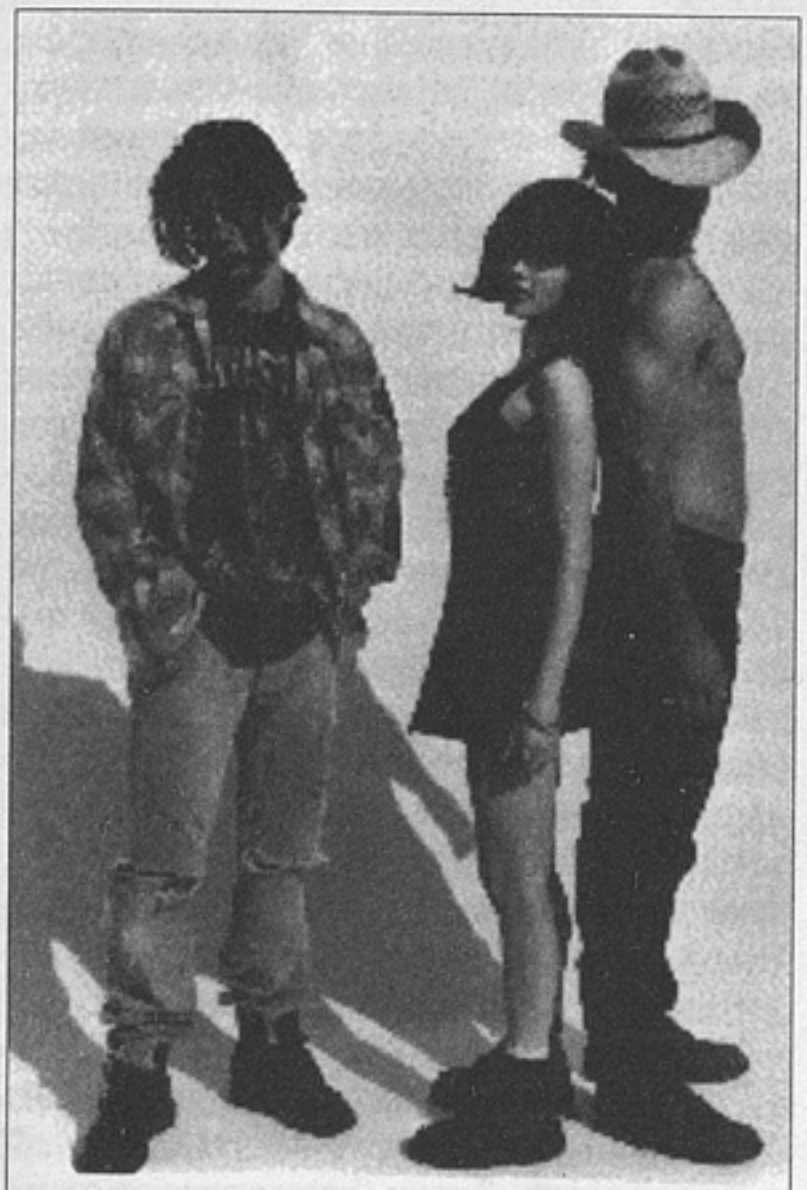
Автор фильма, поселившийся в Амстердаме, ответил на обвинения на страницах других изданий: «Настоящую проблему я вижу в том, что большинство людей используют наркотики не чтобы насладиться жизнью, но чтобы уйти от угрюмой реальности. Настоящая беда в том, что британское общество не может предложить своим гражданам никакой надежды». И эти граждане, стоя на железнодорожных переездах, предаются странному хобби, которое называется «игрой в номера».

Le Monde, 10 Mai 1996

Перевод с французского Ю.Мининберга

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Три цвета поколения судного дня



Doom Generation

1963 год был урожайным на рождения будущих культовых независимых американских режиссеров. Впрочем, несмотря на близость дат рождения, слава пришла к ним не сразу: первым был Стивен Содерберг с каннским триумфом «Секс, ложь и видео» (1989), через три года настал черед Тарантино и его «Бешеных псов».

Полнометражный дебют героя нашей статьи (и сверстника перечисленных выше авторов) Грегга Араки пришелся на тот же год. Его The Living End[1] может во многом считаться хрестоматийным фильмом молодого независимого 90-х: низкий бюджет, актуальная тема, стильное насилие, личностное высказывание, киноремининсценции и черный юмор. В данном случае хрестоматийность оборачивается некоторой усредненностью, в том числе и художественного результата.

Что касается бюджета, то он был хотя и выше, чем у семитысячного «Отчаянного», снятого Родригесом в том же году, но все равно мизерным по любым меркам — 23 тысячи долларов. До этого Араки окончил университет Южной Каролины в Лос-Анджелесе и имел опыт работы в кино, сняв два дешевых (по пять тысяч каждый) черно-белых фильма — «Трое затерянных в ночи» (Three Bewildered People In The Night, 1987) и «Долгий уик-энд» (The Long Weekend (o'Despair), 1989), но именно The Living End стал его настоящим дебютом, принесшим известность за пределами лос-анджелесского андерграунда.

[1] Как всегда, несколько слов о проблеме адекватного перевода. В России The Living End почему-то называют «Оголенный провод», хотя точнее было бы — «Смерть, полная жизни» или даже «Живая смерть», тем более что речь в фильме Араки идет о живых мертвецах: двух ВИЧ-инфицированных геях.

Для дебюта Араки выбрал наиактуальнейшую тему: СПИД среди гомосексуалистов. Конечно, не он первый затронул ее в американском кино: на шесть лет раньше Билл Шервуд, сам ВИЧ-инфицированный, снял «Прощальные взгляды» (Parting Glances), а в 1990-м Норман Рене — картину «Давнишний товарищ» (Longtime Companion). Если же говорить о гейской тематике, то буквально за год до The Living End Гас Ван Сэнт поставил «Мой личный штат Айдахо».

Однако, в отличие от них всех, Араки постарался снять вызывающий и политически ангажированный (в самом узком смысле слова) фильм: считая, что республиканская администрация выделяет недостаточно средств на борьбу со СПИДом, он завершил The Living End боевым титром: «Посвящается Крейгу Ли (1954 — 1991), а также сотням тысяч умерших и миллионам, которые еще умрут из-за того, что в большом Белом доме сидят е**нные[2] республиканцы».

Можно сказать, что таким образом Араки присоединился к предвыборной кампании Билла Клинтона (впрочем, в одном из интервью он сказал, что предпочел бы голосовать за его жену).

Модная тематика естественным образом подходила Араки еще и по причине его собственной сексуальной ориентации, за счет которой во многом обеспечивалась личностность высказывания.

Под стать теме было и стилистическое решение фильма. В один год с «Бешеными псами» и «Плохим лейтенантом» Араки сделал насилие одним из «героев» своего фильма. Кровавые эпизоды следуют один за другим: женщина в ярости убивает мужа, застав его в постели с мужчиной; сумасшедшая лесбиянка грозит застрелить главного героя, и тот чудом спасается только для того, чтобы через пять минут нажать на курок самому, и брызги крови летят на афишу фильма «Секс, ложь и видео».

Лихорадочное и почти немотивированное насилие, естественно, вытекает из сюжета о двух смертельно больных геях, отправившихся в свое последнее путешествие, концом которого может быть только смерть. Разумеется, в 90-е годы, взявшись за такую тему, нельзя обойтись без скрытых или явных киноцитат. Американцы прежде всего видят в The Living End гомосексуальный вариант «Бонни и Клайда» или гейский — «Тельмы и Луизы»; европейскому же зрителю сразу бросается в глаза влияние Годара, который, видимо, обречен оставаться иконой молодых независимых и во втором столетии кино: герой Араки скрывается после убийства полицейского и, что важнее, курит сигарету и ездит на машине, как молодой Бельмондо.

Однако, в отличие от всех этих фильмов, Араки к середине ленты явно теряет темп; действие начинает пробуксовывать. Конечно, можно было бы списать это на неопытность. Однако более интересной представляется версия о сознательной стратегии.

Жанр, избранный Араки, требует от создателей фильма все время разгонять действие, словно за счет центростремительной силы стягивая героев к точке гибели. Это композиционное правило служит как бы буквальной реализацией метафоры: «living fast, dying young» — «жить быстро, умереть молодым»[3]: смерти молодых героев должна соответствовать такая же быстрая жизнь.

Понимая, что они обречены на молодую смерть[4], герои фильма стремятся ускорить свою жизнь — но именно в этом они и терпят поражение. Люк и Джон мечтают о том, что их последнее путешествие станет кровавой феерией, в которой они обретут то, что вдохновляет серийных убийц и поклонников кровавых road movies: мистическое прозрение, утраченную целостность и красоту жизни.

Смерть таких героев служит искуплением совершенных ими убийств. Но любовники

[2] Звездочки в матерном слове у Араки отсутствовали; правда, они появятся в названии его второго фильма Totally F***ed Up («Вконец затраханные»).

[3] Эта формулировка действительно преследует Араки. Роуз Мак-Гоуэн, исполнительница главной роли в его последнем фильме Doom Generation, вспоминает, что в первоначальном сценарии «была такая ништячная фрозочка: «Поклонники группы Smiths всегда умирают молодыми».

[4] В скобках скажу, что, возможно, идея «умереть молодым» должна быть особо близка гомосексуальной эстетике из-за большой озабоченности геев своим старением. Впрочем, еще раз подчеркну, что это скорее предположение, чем утверждение.

из The Living End останавливаются на полпути, после первых нескольких трупов, одинаково не решаясь на новое убийство и на двойное самоубийство, они продолжают свое путешествие, которое кажется все более бесцельным. Смерть — как и конец фильма — все не наступает.

Впрочем, дело не только в медлящей смерти — просто, в отличие от героев «Настоящей любви» или «Прирожденных убийц», двое любовников из The Living End никак не могут полностью переселиться в виртуальный киномир, где нажать на курок так же просто, как на кнопку remote control.

Вместо непрерывного экстаза их подстерегают скука и ожидание неизбежного конца, а вместо фильма о прекрасной и страшной смерти зритель получает кино о смерти, которая никак не приходит. Был ли это расчет Араки или побочный результат потери темпа, но по сравнению с началом фильма его последняя треть гораздо больше похожа на жизнь, но вместе с тем и менее интересна.

В памяти остаются дюжина мастерски выстроенных кадров, исступленная игра Крега Гилмора и Майка Дитри, а также несколько реплик, звучащих загадочно и афористично: «Мир очень странное место[5]. Можно потеряться».

Верный андерграундной выучке и привыкший делать фильм едва ли не в одиночку, Араки выступил в The Living End автором сценария, оператором и монтажером. Точно так же он поступил и при съемках следующего фильма — «Вконец затраханные». На этот раз это рассказ о группе подростков, скучающих, занимающихся любовью и болтающих о сексе, политике и родителях. Как и в первом фильме, влияние Годара отчетливо просматривалось: на этот раз это «Мужское — женское». По сравнению с The Living End фильм получился более банальным и менее интересным, хотя тоже стал культовым во многом благодаря достоверному отображению жизни тинэйджеров-геев.

Положение гейского режиссера не могло не тяготить Араки, и со следующим своим фильмом он старается выйти на более широкую аудиторию. Не случайно его третий — и на настоящий момент последний — фильм Doom Generation[6] предваряет титр: «Гетеросексуальный фильм Грегга Араки».

Впрочем, зритель, решивший, что Араки, изменив героям-геям, сменил эстетику, ошибается. Оттого что мужчины в Doom Generation не трахаются друг с другом, стилистика, свойственная его первым фильмам, не изменилась. Сам Араки так объясняет то, чего он добивался: «Это мой первый «гетеросексуальный» фильм, но вместе с тем мой самый подрывной, провокационный и вызывающий фильм. Можно сказать, что «Филадельфия» и «Давнишний товарищ» — фильмы о геях для натуралов, а «Поколение» — фильм о натуралах для геев».

Действительно, в отличие от The Living End, в центре Doom Generation традиционный любовный треугольник: двое подростков Эми Блю и Джордан Уайт и соблазнитель Ксавьер Ред, которого называют просто Икс (Икс — «неизвестная величина в уравнении фильма», по словам режиссера).

В роли Джордана снялся Джеймс Дювол, игравший в предыдущем фильме Араки, а Ксавьера сыграл Джонатан Шэх. Труднее было с выбором актрисы на роль героини: ассистент Араки вспоминает, что тот все время приставал к нему с вопросом «Ким, ты мог бы ее трахнуть?» Убежденному гомосексуалисту хотелось найти девушку, способную возбудить натурала. В конце концов Араки остановил свой выбор на Роуз МакГоуэн, молодой пышногрудой актрисе, которой он сделал прическу под знаменитое

---

[5] Английское слово strange имеет также значение «чужой», «незнакомый». — *Прим. ред.*

[6] В России принято переводить название либо как «Проклятое поколение», либо как «Поколение игры «Дум». Второе название, конечно, выразительнее, но, несмотря на определенное влияние на Араки эстетики видеоигр, к знаменитой компьютерной CD-стрелялке от фирмы Id Software фильм не имеет никакого отношения, если не считать рек крови и истошных криков. В погоне за оригинальностью я предложил бы перевод «Поколение судного дня» — название, отражающее общий апокалиптический тон картины.
Араки считает Doom Generation вторым фильмом из трилогии о подростковых тревогах и страхах (teen Angst). Третий фильм будет называться Nowhere («Нигде») и описывается самим Араки как Beverly Hills, 90210 on acid. Многозначность слова acid, означающего как направление в современной музыке, так и ЛСД, как всегда, не позволяет адекватно перевести эту фразу.

каре Анны Карины. (Верные традиции усматривать годаровские корни в картинах Араки критики вспомнили в связи с Doom Generation годаровский «Уик-энд» — без особых на то оснований, на мой взгляд.)

В любовном треугольнике Ксавьеру отведена роль искусителя, взрывающего изнутри союз двух тинэйджеров, подобно тому как Теренс Стамп разрушает буржуазную семью в «Теореме» Пазолини.

Первая сцена фильма выглядит пародией на «фильм о подростках»[7]: юная пара пытается заняться любовью в машине, но из-за страха перед СПИДом юноша никак не может справиться. «Мы же оба девственники!» — возмущается его подруга. Эта фраза словно намекает на то, что фильмы о подростках часто построены как повествование об инициации, в качестве которой выступает как раз лишение девственности. Девственности герои лишатся довольно быстро — в ванной мотеля «Всадник без головы», у двери которой будет сосредоточенно мастурбировать Икс, — но настоящая инициация впереди. Подобно «Синему бархату», Doom Generation превращается в фильм о подростках, открывающих для себя зло и смерть, но, в отличие от ленты Дэвида Линча, снимающего постмодернистский film noir, фильм Араки представляет собой трансформацию любимых режиссером жанров road movie и черной комедии. После первого непроизвольного убийства трое едут в никуда, а кассовые машины бесконечно выбивают $6,66, полубезумные придурки обоих полов уверяют Эми, что она раньше была их подружкой, и все подряд пытаются убить героев, — а в результате кровь льется ручьями, отстреленная голова открывает глаза и начинает говорить, окровавленная рука шевелит пальцами в метре от своего бывшего владельца: путь троицы оказывается буквально устлан трупами. В отличие от The Living End, ритм выдержан превосходно и действие неукротимо приближается к кровавой развязке. Но инициации так и не происходит: если Джеффри из «Синего бархата» вступает во взрослую жизнь обогащенный тем, что он узнал о мироздании и человеческой природе, то герои Doom Generation обречены оставаться подростками до конца фильма или до своей смерти. Они все глубже и глубже погружаются в хаос и насилие, достигая тех глубин, где уже нечему научиться. В отличие от Джона и Люка из The Living End, им дано поймать тот ритм движения, при котором кажется, что смерть уже не пугает, а только добавляет крови к той волне, что несет героев. Только однажды они в ужасе останавливаются: когда их машина случайно сбивает собаку. «Я хотел показать разницу между тем, когда ты убиваешь человека, и тем, когда по твоей вине гибнет животное», — пояснил Араки этот эпизод.

Фильм оказался настолько кровав, что продюсировавшая его Samuel Goldwyn Company потребовала переделок. В ответ несгибаемый Араки добился того, что TriMark выкупила права на прокат и выпустила фильм на экран в первозданном виде.

Они не просчитались: 90-е годы сделали с насилием в кино то же, что 60-е и 70-е — с сексом. Фильм, разумеется, и не был рассчитан на кассовый успех, но стал одной из киносенсаций 1995 года и проник на страницы таких разных журналов, как молодежный The Face и женский Harper's Bazaar. В общественном восприятии Doom Generation оказался где-то между «Прирожденными убийцами» и «Детками». Кроме того, он не избежал сравнения с «Заводным апельсином» — все за то же насилие.

Однако помимо традиционного для Араки вызывающего насилия фильм не обошелся и без столь же традиционной сексуальной эскапады — сначала Ксавьер трахается с Эми, а потом соблазняет Джордана трахнуться втроем, описывая ему, как классно чувствовать гениталии другого парня во время полового акта[8]. Разумеется, все это довольно далеко от стандартов гетеросексуального фильма. Точнее было бы назвать Doom Ge-

[7] Характерно, что в Doom Generation полностью отсутствует конфликт поколений: люди старше тридцати ни разу не появляются на экране.

[8] Впрочем, часть шокирующих эпизодов смотрится как реминисценция классики 70-х: так, эпизод, когда Икс просит Эми засунуть ему палец в анус во время полового акта, вызывает воспоминания о «Последнем танго в Париже».

neration первым бисексуальным фильмом Грегга Араки.

Араки утверждает, что многие геи нашли его фильм возбуждающим и эротичным, хотя, конечно, не обошлось без тех, кто говорил, что Араки продался: «Он всегда фигурирует в списках гомосексуальных режиссеров, а снимает для натуралов». Тех же обвинений уже несколько лет удостаивается Гас Ван Сэнт.

Одного из классиков гомосексуального кино я вспомнил не случайно: при разговоре о причинах особой эротичности последнего фильма Араки на ум приходит история о том, как при съемках «Моего личного штата Айдахо» Ван Сэнт заменил эротические сцены чередой фотографий, не только избежав категории X, но и добившись особой выразительности. Точно так же отказав себе в возможности снять в Doom Generation гомосексуальный эпизод, Араки отыгрался за счет специального построения кадра: лица героев располагаются так близко друг к другу, что почти соприкасаются. Несмотря на то, что зачастую их разговор при этом агрессивен и груб («В тебе столько говна, что это даже не смешно»), сексуальное напряжение этих кадров намного превосходит эротизм открытых любовных сцен. Так сняты не только разговоры Эми с двумя ее любовниками, но и перебранки Джордана и Икса. Временами кажется, что они вот-вот поцелуются, но этого не происходит.

Араки удалось уловить в своем фильме ту сексуальность, которая растворяется между несколькими людьми, делая все связи в любовном многоугольнике одинаково эротизированными, независимо от сексуальной ориентации участников.

Возможно, единственный способ принять временами раздражающий сумбурным сюжетом, излишней кровавостью и сквернословием (совсем жалко выглядящим в русском переводе) фильм Араки заключается в том, чтобы воспринять его именно как эротический. Это позволяет увидеть общий знаменатель между разрозненными элементами фильма: бритоголовые нацисты, татуировки, машины, интерьеры и даже ругань (картина открывается возгласом «Fuck!») — все это относится к набору «возбуждающих» вещей. Сама структура фильма с его короткими эпизодами напоминает структуру порнофильма. В отличие от Юрия Гладильщикова, посчитавшего, что эпизоды подбирались по принципу «стёб — шок — стёб — шок», я подозреваю, что для автора и поклонников фильма ни один из эпизодов не является ни шокирующим, ни — тем более — стёбным: все они полностью в жанре того странного эротического кино, которое снимает Араки (нам ведь не приходит в голову воспринимать в порнофильме фразу «Я люблю тебя» как стёб, а крупный план гениталий — как шок).

В этом смысле Doom Generation действительно фильм для определенного поколения, получающего равное удовольствие от бирюлек в форме черепа или от junk food (привет Квентину Тарантино с его Le Big Mac). Поскольку пишущие кинокритики (и автор сих строк в том числе) в это поколение не попадают по возрасту[9], то в статьях приходится писать про что-нибудь другое.

Например, про изысканную работу художников и дизайнеров, наполняющих кадр множеством интересных вещей. Чего стоят одни мелькающие на заднем плане надписи: «Восторг грядет!» (на транспаранте у дороги), «Америка: люби или свали!» Или: «Молись о своей пропавшей душе!» Хватает агрессивных плакатов и в кафе: «Воры будут казнены на месте, или Мы не звоним 911» (аналог наших 01-02-03). «Приготовьтесь к Апокалипсису!» — вторит открывающему фильм «Добро пожаловать в ад!» на стене дискотеки, а на чехле машины Эми написано: «Ад здесь» — словно приговор миру, в котором «реальность еще хуже, чем сны».

Фильм действительно старательно пытается походить на кошмар, точнее, на череду кошмаров, поскольку Араки, считая, что поколение, воспитанное на MTV, уже не воспримет плавное и неспешное повествование, построил фильм как набор коротких — не длиннее клипа — эпизодов. Сходство еще больше усиливается за счет приглашения на эпизодические роли известных телеведущих

[9] Один из американских критиков заметил: «Это фильм не для вас, если вам меньше восемнадцати или больше двадцати».

и телезвезд и использования музыки дюжины различных групп, среди которых Cocteau Twins, Lush и Curve.

Визуальное решение тоже напоминает своей стилистикой клип. Рыжая пустыня, три кружка медленно наполняющихся чашек, свалка старых машин и — самое запоминающееся — интерьеры: почти всегда однотонные яркие стены, покрывала и ковры, красные, синие, зеленые, в крайнем случае — в черно-белую клетку. Под стать этим цветам и фамилии героев (Синяя, Белый и Красный), ассоциируемые у соотечественников Араки не с трилогией Кесьлёвского, а с цветами национального флага — того самого, на котором в финале бритоголовые изнасилуют Эми статуэткой католической Мадонны.

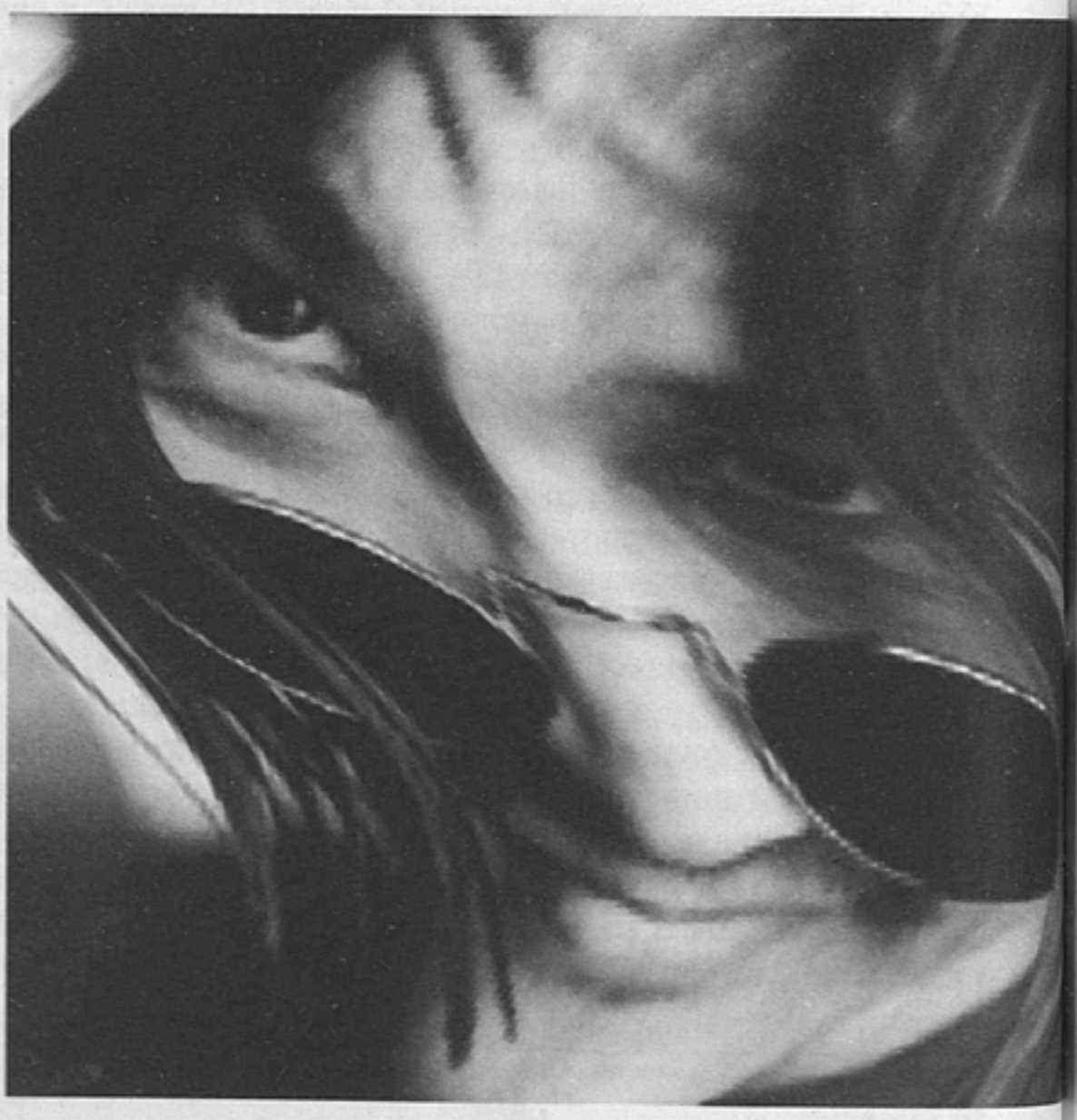
Видимо, воспоминание о буйстве цветов в «Безумном Пьеро» подвиг одного из интервьюеров напомнить Араки, что в ответ на обвинения в кровавости его фильмов Годар ответил: «Это не кровь, это красное». Араки не дал сбить себя с толку и сразу нашелся. «Нет-нет, — сказал он, — у меня все наоборот, это не красное, это — кровь».

ГРЕГГ АРАКИ:

«Тебе приснился кошмар...»

Говорят, что Doom Generation — ваш первый негейский фильм. Это рассчитанный ход, направленный на расширение аудитории?

Грегг Араки. Не совсем. Это мой первый гетеросексуальный фильм, но вместе с тем самый провокативный и подрывной. Если «Филадельфия» и «Давнишний товарищ» — картины про геев, снятые для натуралов, то эта — про натуралов для геев. Хотя все связи между героями, по видимости, негомосексуальны, геи, видевшие фильм, находят его очень эротичным — конечно, из-за сексуального напряжения, возникающего между двумя главными героями: молодыми, красивыми самцами. Так



Фрагменты пресс-конференции в «Интернете».

или иначе, и геи, и натуралы подходили ко мне после показа и говорили, что картина их по-настоящему заводит.

Вы точно придерживались сценария во время съемок?

Грегг Араки. Нет, фильм много короче сценария. Я попытался сделать его сжатым настолько, насколько возможно. Он обращен к поколению MTV, а эта публика не собирается сидеть три часа и смотреть, как ты лениво излагаешь свое. За свои 85 минут Doom Generation проносится, как торнадо!

Почему вы снова выбрали жанр road movie?

Грегг Араки. Несколько лет назад я снял The Living End — такую отчаянную дорожную историю. Когда я учился в киношколе, я писал работу по этому жанру и заметил, что в политически и социально тяжелые времена всегда появляется много road movie, как будто люди ищут утопию.

В вашем фильме не много диалогов, но они очень выразительны. Как вам удалось этого добиться?

Грегг Араки. Мне всегда был интересен язык — в частности, сленг и разговорная речь. В Doom Generation диалоги очень калифорнийские, сёрферские, но вместе с тем нельзя сказать, чтобы это был реальный язык. Я немного исказил калифорнийский жаргон — в точности так же, как дизайнеры и операторы в фильмах поступают с реальностью. Язык постоянно развивается и изобретается заново. Одно и то же слово может быть удачным на одной неделе и неудачным на следующей.

Doom Generation тоже очень выразительный, стильный фильм. Как вы добились этого и с какой целью?

Грегг Араки. За что я не люблю современное кино, так это за скудость визуальной выразительности. Все плоско, безжизненно и предсказуемо. Визуальности приходится учиться в других местах: в журналах, фото, на MTV, в рекламе... Это первый фильм, который я не снимал сам. В предыдущих картинах я ведь был также и оператором. На этот раз с самого начала было ясно, что это не выйдет. К счастью, Джим Фили не только чертовски талантливый оператор с собственным стилем, но с ним еще очень легко работать.

Уже планируется выпустить диск с записью саундтрека из фильма. Какую роль музыка играет в вашей картине?

Грегг Араки. Я большой фанат музыки, и в моем фильме полно новых записей моих любимых альтернативных рок-групп. Диск выпустит American Recordings — одна из самых крутых фирм в этой области. Фильм во многом вдохновлен музыкой: его отчужденность, ярость, сексуальность, меланхолия — все это от той музыки, которую я слушал.

Как вы подбирали актеров?

Грегг Араки. Это было очень сложно. Роль Джордана писалась для Джимми Дювала. Он по жизни очень остроумный и язвительный парень, у меня целая записная книжка заготовок для фильмов исписана его шутками. Так что тут проблем не было. А с исполнителями ролей Ксавьера и Эми я был очень требователен.

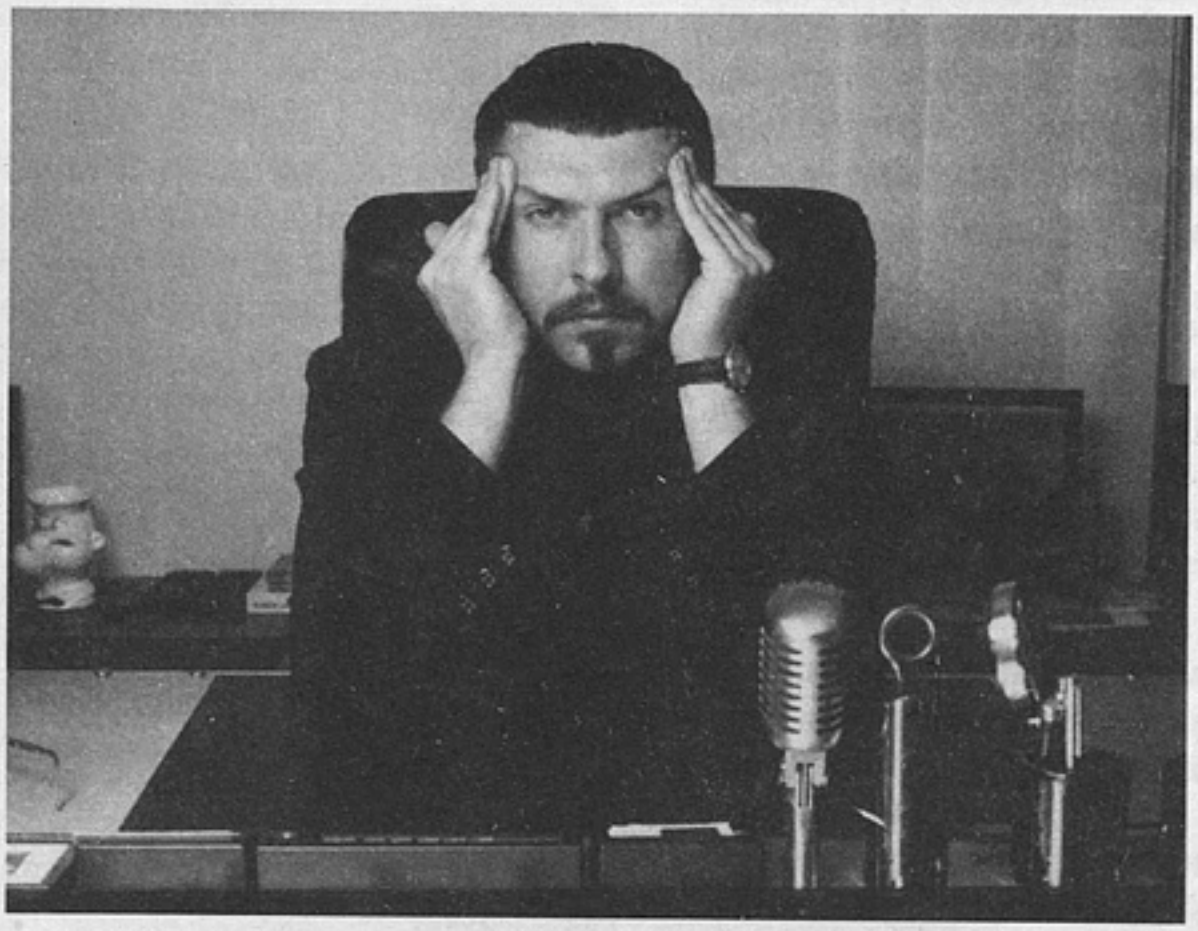
Я понимал, что весь фильм зависит от этих трех ребят, которых видишь практически в каждом кадре. Типа того, что Эми должна была быть милой, неухоженной и маленькой, а Ксавьер сверхъестественно сексуальным. В конце концов судьба, видно, сжалилась над нами, и мы нашли Гезу и Джонатана.

А вот с мелкими ролями мы отвязались по полной. Все должно было получиться так, будто вечером ты заснул у телевизора и тебе приснился кошмар, до отказа наполненный теми лицами, которые ты только что видел по ящику. Потому мы и набрали таких людей, как, скажем, Хейди Флисс (ныне арестованная «Голливудская Мадам»). В результате получился такой сюрной, вывороченный «зал славы».

Перевод с английского С.Кузнецова

ЮРИЙ ГРЫМОВ:

«Я — творец»



«Искусство кино». 14 октября 1996 года открылась ваша Школа рекламы. Это первое в России негосударственное учебное заведение в сфере аудиовизуальной культуры?

Юрий Грымов. И да, и нет. В сфере рекламы существует много разных коммерческих школ и курсов. Но то, что делаем мы, отличается принципиально.

«ИК». Чем же?

Ю.Грымов. Не знаю даже, как вам сказать. Вероятно, мои слова будут восприняты вами как вызов, но я считаю, что наша школа практически покрывает ВГИК. То, что мы даем за семь месяцев, во ВГИКе проходят за три года. Это не мое мнение, это мнение многих людей, и в частности тех, кто сейчас учится во ВГИКе.

У нас своего рода «мастерская строгого режима». Занятия по шесть часов в день шесть раз в неделю. Очень большая нагрузка. Очень много информации. Плюс практические занятия.

Мне сейчас тридцать один год, и я — творческий директор крупнейшего рекламного агентства. В моей голове, в головах людей моего поколения просто не укладывается мысль, что можно пять лет учиться. Этого не может быть по определению: человек на пять лет выпадает из жизни, а у него семья, ее нужно кормить...

Я считаю, нужно переориентировать всю систему профессионального образования. Сделать ее более насыщенной, более плотной. Пусть человек падает от потока информации, от потока знаний. Конечно, он должен все это усваивать, тут не надо перегибать палку... Но я считаю, что в процессе обучения человек должен получать сильнейшую накачку, допинг. А потом его надо сразу выбрасывать на рынок и пытаться вместе с ним искать ему работу. Обычно ведь как бывает? Человек, закончив, например, театральное училище, попадает в структуру театра. Там свои законы, ему нужно притираться, идет какая-то ломка. Я стремлюсь к тому, чтобы человек адаптировался к профессиональной жизни уже в школе.

Мы готовим людей с толстой кожей, в хорошем смысле этого слова. Людей, которые не боятся конкуренции, которые готовы продавать себя каждый день. Художник сегодня должен уметь это делать. Гений на диване никому не нужен; пусть он там и остается себе — на диване. Нет проблем!

Итак, первые семь-восемь месяцев — обще-

образовательная, начальная школа кинорекламы, и даже не рекламы, а просто кино малых форм. Все учатся вместе, изучают историю рекламы, психологию, режиссуру, сценарное дело, операторское мастерство, маркетинг... Я считаю, что для начала человек должен повысить свой интеллектуальный уровень, разобраться с изображением, с пластикой, с общими законами рекламного дела. Потом три или четыре месяца специализации: режиссура, сценарий, креатив и т.п. Если говорить о малом кинематографе — то же самое.

«ИК». И какие профессии получают ваши выпускники: режиссер, оператор?

Ю.Грымов. Оператор — большой вопрос. Это сложная художественно-техническая профессия, и за три месяца научить ей практически нереально. Так что техническим тонкостям мы обучать не будем, этим пусть занимаются специалисты. Но я все-таки думаю, что за семь-восемь месяцев можно подготовить человека, способного генерировать идеи, который будет работать в паре с оператором, отвечающим за качество изображения. Я сталкивался со многими операторами, среди них есть гении, настоящие художники, как например, Юрий Клименко, с которым мы сейчас работаем. А есть операторы, которые с головой ушли в технические проблемы и не способны взглянуть на ту или иную задачу творчески и широко. Я считаю, что мозг художника должен быть свободным. Я хотел бы освободить человека от проблем до такой степени, чтобы его мозг способен был генерировать самые смелые, даже нахальные идеи.

Мне кажется, советскому кинематографу не хватает нахальства. Вот я снял свои «Мужские откровения»: о них можно говорить все что угодно, но я рад, что фильм произвел то впечатление, к которому я стремился. По нему можно судить о том, что я хочу делать в кинематографе. Я за нахальство (в хорошем смысле слова), за то, чтобы человек пришел на премьеру и получил, например, презерватив. Это игра, к этому не стоит относиться серьезно.

Наш российский кинематограф требует от зрителя очень серьезной подготовки. Чтобы «купаться» в этом кино, человек должен иметь образование и вообще обладать достаточно сложным мышлением. Это прекрасно. Но подумайте, ведь люди во всем мире смотрят совершенно другое кино: фильмы ужасов, боевики, мелодрамы. В этих фильмах речь идет о тех же самых проблемах: о любви, ненависти, зависти... Но они понятны людям. Если человек создает полотно и тащится сам от себя, говорит о каких-то общих проблемах, но так, что его никто не понимает, в этом есть что-то противоестественное. Кинематограф для себя? Согласен. Но тогда не нужно искать поддержки у государства, не нужно снимать «кино для себя» на деньги налогоплательщиков. Возьмите свои деньги, купите видеокамеру, снимайте себе home video и не пытайтесь выйти на большой экран.

Рынок очень жесткая вещь. Я считаю, что элитарный кинематограф — это какой-то онанизм, в прямом смысле: человек сам себе доставляет удовольствие. И очень хорошо, просто великолепно! Но когда он думает и о других и им пытается доставить удовольствие, он должен говорить с ними на понятном для них языке. Надо, чтобы тебя поняли, иначе все бессмысленно.

Кроме того, отечественное кино чрезвычайно архаично. Кино ведь современный вид искусства. О'кей? А видели ли вы хоть один современный российский фильм, снятый, например, в 1996 году?

«ИК». Ну применительно к 1996 году о фильмах вообще говорить проблематично.

Ю.Грымов. Ну почему же, зайдите на «Горбушку» — вы увидите кучу кассет с российскими фильмами про импотентов и так далее... Но все это — позавчерашний день.

«ИК». Итак, основное время все учатся вместе, и основное направление — это режиссура, маркетинг...

Ю.Грымов. Не только. Мы готовим криэйтеров, сценаристов, творческих руководителей агентств... То есть специалистов по рекламе в широком смысле...

«ИК». Каков возраст ваших учеников?

Ю.Грымов. От 22-х до 35-ти лет. Почти все с высшим образованием: МГУ, Строгановское, музыкальные училища... Многие из них уже по 3 — 5 лет поработали в рекламном производстве, в кино, на телевидении, в театре. То есть это не желторотые шестнадцатилетние юнцы, которые не представляют, чем они хотят заниматься. Народ сознательный.

Но, с другой стороны, я сторонник того, чтобы брать не только подготовленных людей, но и восемнадцатилетних. Пусть подтягиваются. Не успеют, не смогут — расстанемся, нет проблем! Если успеют — замечательно! Такие люди в нашем бизнесе очень нужны. Мы живем в обществе, где есть люди разного достатка, раз-

ного возраста, разного уровня образования, и мы должны со всеми находить общий язык: и с восемнадцатилетними, и с тридцатилетними, и с пятидесятилетними... Если ты с кем-то не можешь договориться — это уже серьезная профессиональная проблема.

«ИК». Какой у вас был конкурс?

Ю.Грымов. Пришли две тысячи человек. Мы отобрали 120 лучших.

«ИК». Какое у вас впечатление о ваших учениках? Вам интересно с ними?

Ю.Грымов. Да, конечно. Я получаю удовольствие от преподавания. Собственно, ради удовольствия я все это и затеял. Не ради же денег, правда? На школе глупо зарабатывать, да и практически нереально. Общаться с ними мне не просто нравится, это вызывает какие-то чувства, которые я вообще не могу объяснить. Но тут есть и корысть: я решаю таким образом свои кадровые вопросы. То есть надеюсь набрать людей, которые будут наилучшим образом подготовлены в нашем рекламном деле.

«ИК». Хотя разница в возрасте ваших учеников достаточно велика, они все же принадлежат к одному поколению, к новому поколению, которое именно сегодня входит в кино, в рекламу, в шоу-бизнес. Что вы можете сказать о них, да и о себе, ведь вы тоже относитесь к этому поколению?

Ю.Грымов. Все жадные. Жадные до знаний, до работы, до денег, вернее, не денег, а достатка: все хотят зарабатывать так, чтобы жить достойно. И это очень хорошо. Они безжалостно требуют: дайте информацию, дайте знания, расскажите, покажите, как это делается, как то... Но если они не будут этого делать, то уже я буду разговаривать с ними жестко: не можешь воспринять информацию, нет отдачи — до свидания! У нас предусмотрена очень жесткая система экзаменов, оценок, собеседований. Отсев будет. Я думаю, до финиша дойдут человек девяносто.

«ИК». Каковы предпочтения этого поколения, допустим, в области кинематографа?

Ю.Грымов. Я не могу за них ответить. Знаю только, что они все хотят делать то, что им интересно. Это очень важная вещь.

Кроме того, они отдают себе отчет, что у нас окончательно утвердился рынок, и хотят на этом рынке не пропасть. Вы знаете, сколько людей пропало при переходе к рыночным отношениям? Так вот, новое поколение не пропадет. Это люди, которые руководствуются здравым смыслом, а в нашей ситуации это главное. Вы скажете: «Ну вот, дожили. У творцов здравый смысл!» «Художник должен быть сумасшедшим» — так всегда считалось в нашей стране. Но давайте сумасшествие оставим лично ему, художнику, пусть это будет его частным делом. Он должен знать, что работает в цивилизованном мире, и вести себя соответственно.

«ИК». Сколько стоит обучение в вашей школе?

Ю.Грымов. Три тысячи американских долларов. За весь курс. Это очень мало. В следующем учебном году мы поднимем цену, так как не справляемся. Реклама — дорогое дело. Знаете, например, сколько стоит одна вот такая кассета, на которой записаны лучшие рекламные ролики, снятые в определенный период во всем мире, новые технологии, всякие штучки-дрючки и т.п? Шестьсот долларов. И я каждый выпуск покупаю, потому что это уникальная вещь, только для специалистов, ее даже украсть негде. Мы знакомим учащихся с этими кассетами, знакомим с фестивалями, таскаем на выставки, показы мод — это все стоит денег...

«ИК». Какова дальнейшая судьба ваших выпускников? Как они будут устраиваться?

Ю.Грымов. Я собираюсь набрать людей в свое агентство. Кроме того, у меня много заявок от моих знакомых — фирмы, банки, другие рекламные агентства. Кадры всем нужны. Поэтому я думаю, что те, кто будет хорошо учиться, усвоит все, что мы даем в нашей школе, — будут так или иначе трудоустроены.

«ИК». Марка вашей школы даст им дополнительные возможности?

Ю.Грымов. Нет, не марка, а знания, которые они здесь получат. Знания дадут им дополнительные шансы продвижения на рынке рекламы. Престижная марка, на мой взгляд, мало что значит. У меня много знакомых, которые закончили Кембридж или Гарвард, они говорят об этом на каждой вечеринке. Но, на мой взгляд, болтать об этом глупо: если уж ты закончил Кембридж, окружающие должны сами это почувствовать.

Вообще художника научить нельзя. Все, что у него есть, — от папы с мамой. Его можно только сориентировать, что мы и пытаемся сделать: раскачать и повернуть соответствующим образом мозги.

«ИК». Насколько можно понять, вы готовите специалистов не только в области рекламы. Что вы имеете в виду, говоря о «кино малых форм»?

Ю.Грымов. Я имею в виду маленькие фильмы, средний метраж, предпочтительный для

телевидения. Хотим мы этого или не хотим, клиповое мышление прочно укоренилось в наших мозгах, и фильм, который идет полтора часа, по телевидению смотреть невозможно. Час, час-десять — максимум времени, на которое можно привлечь внимание.

Малые формы сейчас наиболее актуальны. В этом нет ничего страшного: раньше, например в Древнем Риме, театр был не такой, как сейчас, а мы живем при современном театре и счастливы. Исследователи даже находят параллели между тем театром и нашим... Я не против большого кино, сам вот сейчас написал сценарий полнометражной картины по «Муму» Тургенева. Но я считаю, что сегодня предпочтительнее через малые формы выходить на рынок кино. Может быть, именно в малом кинематографе сформируется тот базис: финансовый, творческий, моральный, который необходим для создания больших фильмов. А не наоборот.

Раньше, при советской власти, человек, заканчивая ВГИК, получал деньги на дипломную работу (хотя не все, конечно) и снимал фильм, который зачастую оказывался слабым. На мой взгляд, этого не должно быть. Человек должен заработать возможность снять большой фильм и быть готовым к тому, чтобы ее использовать. Наша школа готовит людей прежде всего морально. Мы стремимся научить человека не сомневаться в себе. Художник должен быть абсолютно в себе уверен. Конечно, могут быть какие-то художнические сомнения, но давайте оставим это художнику. О'кей? Пусть он переживает их внутри себя. Внешне он должен демонстрировать абсолютную уверенность: «Я — лучший!» Мне хочется создать коллектив людей, вернее — коллективы людей, которые могли бы независимо — от государства, спонсоров, крупных киностудий — производить идеи и пытаться их по мере возможности реализовать. На суперконкурсной основе, на основе суперкоммерческих отношений. Чтобы выживали сильнейшие. Антимонии, сопли в этой стране, слава Богу, закончились. Нужно выживать. В двух словах: я хочу добиться того, чтобы люди чувствовали себя независимо. Ведь всем нужны идеи. И нужно сказать: человек, который придумывает идею, — первый человек, он — лидер. А все остальные ее реализуют.

Кроме того, я считаю, что необходимо очень сильно поднять профессиональную планку, она в нашей стране занижена катастрофически. Это ведь бред, когда люди смотрят кино и говорят: «Какой хороший грим!» Есть профессиональный минимум, вне которого искусство просто не существует. Профессиональную планку нужно держать очень высоко.

И мы стремимся воспитывать профессионалов. Шутя я иногда называю свою школу террариумом. Да, я готовлю себе конкурентов, я пригрел «гадюку на груди». Но нет проблем. Я как раз за это. Я хочу, чтобы вокруг меня было много «гадюк», с которыми можно иметь какие-то отношения, соперничать, спорить и что-то производить.

Я — творец. Я каждый день должен что-то сделать: лошадку слепить из пластилина, сценарий написать, с кем-то встретиться... Творческий человек должен каждый день что-то производить. А на сегодняшний день реклама и вообще маленькое кино — это то, что можно сегодня снять, а завтра увидеть по телевизору. Для творца это очень важная вещь — возможность самореализации. Я не понимаю, как можно бесконечно сочинять, класть на полочку и охреневать от собственной полноценности, от того, что ты, такой гений, уже написал шестнадцать томов сценариев, никому не понятных и никому не нужных. Человек должен реализовываться. А через посредство рекламы, через посредство маленького кино это сегодня возможно. Короткие фильмы могут себя окупить.

«ИК». То есть ваши планы касаются преимущественно телевидения?

Ю.Грымов. Да. До кино мы еще дойдем, поверьте. Кино меня очень сильно манит, но я отдаю себе отчет в том, что в кинематографе меня сегодня никто не ждет. Потому что нет системы самого кинематографа. Ее надо создавать. А я не могу этим заниматься: я не бизнесмен, я — творец. У меня написан сценарий по Тургеневу, я живу этой историей, этим Герасимом. Я считаю, что «Муму» — один из самых эротических сюжетов в русской литературе. И я очень хочу снять эту как бы «секси»-историю про Герасима и Муму, она меня сильно волнует, но я не пытаюсь как-то пробивать, ускорять этот проект, провоцировать его немедленную реализацию. Такие вещи нужно вынашивать. Так же точно, как необходимо долго вынашивать, растить, воспитывать людей, которые смогут снимать кино в новых условиях. И когда они вырастут, пусть они будут «павликами морозовыми». Нет проблем!

Литературная запись Н.Сиривли

Школа для умных

Н. СИРИВЛЯ

Ю.Грымов со студентами Мастерской рекламного искусства

Один из ведущих мастеров отечественной рекламы, «обладатель наибольшего среди российских авторов количества призов и дипломов[1], автор десятков эффектных и коммерчески эффективных роликов» (текст из рекламного проспекта Студии «ЮГ»), творческий директор агентства «Премьер СВ» Юрий Грымов (31 год) открыл недавно школу рекламы.

Жест в культурном отношении весьма знаменательный.

Трудно представить себе, чтобы кому-нибудь из художников предыдущего поколения пришла в голову подобная мысль. «Восьмидесятые» с шумом вышедшие на культурную сцену в конце 80-х, несмотря на свои программно-постмодернистские манифесты и подчеркнутую свободу творческого поведения, были последними детьми советской системы, в полной мере испытавшими на себе ее воспитательное воздействие. Недаром столь актуальной для них была коллизия «отцов и детей». Инициация восьмидесятников развоpачивалась в атмосфере незатихающего «семейного скандала», бесконечного выяснения отношений с реальными отцами и общим метафорическим Отцом-Государством. Их неуемный стёб, эпатаж, разборки с шестидесятниками, маргинальная эстетика и соответствующий образ жизни были отчетливо окрашены в тона инфантильного сыновнего бунта против закосневшего в маразме социума. Это поколение психологически было все еще обращено в прошлое, и стратегия самоутверждения развивалась в рамках роли «детей» (если следовать терминологии Э.Фромма).

Новое поколение, судя по всему, выбирает роль «взрослых». Они торопятся жить, и им в высшей степени присущ пафос успешной социализации. Такие слова, как «имидж», «амбиции», «престиж», имеют для них безусловно позитивный смысл, а «деньги», «карьера» или «успех» принадлежат к числу идолов, которым они поклоняются при любых обстоятельствах. При этом «девяностникам» чужды какие-либо поколенческие конфликты: отцы им давно уже проиграли, а будущее они творят своими руками, обучая подрастающее поколение новым правилам игры, репродуцируя в следующей генерации модели социального поведения, которые складываются ныне в условиях рыночной, постсоветской России.

Отсюда идея школы.

Дело поставлено весьма и весьма серьезно. Мастерская Юрия Грымова работает на базе платного Гуманитарного университета, который предоставил лицензию, помещение и опыт организации учебного процесса.

Наталья Нестерова (Гуманитарный университет). Когда Грымов обратился к нам, он обратился к людям, которые уже очень давно работают на рынке платного образования. Мы

[1] Недавно он в третий раз завоевал Главный приз на фестивале рекламы в Монтрё (Швейцария).

были первым частным негосударственным вузом, и в этом смысле у нас есть кое-какой опыт. Мы помогли организовать учебные группы и создать семимесячный учебный план, который по плечу только могучему вузу, такому, как ВГИК или университет. Ведь план-то университетский. У нас преподают профессора, доктора и кандидаты наук...

Селена Андреева (драматург, кандидат искусствоведения, проректор Мастерской рекламного искусства Юрия Грымова). Мы очень долго и тщательно формировали преподавательский состав. Случайных людей здесь нет. Каждый обладает известностью в своей области, каждый уже что-то сделал... Со многими специалистами мы работали год, полгода, разрабатывая программу специально для нашей школы.

И в результате — вот список предметов и педагогов: история моды и костюма — Ирэн Андреева; режиссура в кино и в рекламе — Владимир Мотыль, Владимир Хотиненко и Константин Худяков; основы драматургии — Людмила Голубкина (сценарист, директор Высших сценарных и режиссерских курсов); телевидение как средство коммуникации — Вера Тулякова (завкафедрой телевидения ВГИКа); операторское мастерство — Вадим Алисов и Леван Пааташвили; русская фотография — Алексей Логинов (обладатель уникальной коллекции фотографий); искусство художника в кино — Александр Адабашьян и Борис Бланк; звук в кино и рекламе — Роланд Казарян... И кроме того: массовое сознание и массовая культура; история и сюжет в культуре; музыка и танец; изобразительное искусство; менеджмент; право и закон в рекламе (этот курс преподает известный адвокат Анатолий Кучерена, выигравший самые скандальные процессы последних лет)...

Вот что говорит о своей работе Алексей Лебедев, доктор искусствоведения, сотрудник исследовательского сектора ГТГ, который вместе с Ольгой Юшковой читает историю изобразительного искусства — курс, построенный совершенно неожиданно и нетрадиционно.

Алексей Лебедев. Наш курс можно было бы назвать «Основными понятиями истории искусства» или «Основными понятиями изобразительного искусства». Суть сводится к тому, что любая реклама процентов на восемьдесят состоит из изображения. И хотя применяются самые разные технические средства, любой создатель рекламы — режиссер, сценарист, оператор и т.д. — решает проблему размещения изображения на плоскости.

Есть некие законы, по которым изображение строится на плоскости. Кино — молодое искусство, телевидение — совсем юное, а изобразительное искусство эту проблему решает уже по крайней мере тридцать тысяч лет. И здесь были очень талантливые и очень неглупые люди, которые находили решения, зачастую совершенно гениальные. С ними мы и знакомим наших студентов.

Первая часть курса — лекционная, а дальше пойдет семинар по сравнительному анализу произведений изобразительного искусства, где студенты сами будут говорить о тех решениях, которые использовал тот или иной художник. Причем меня совершенно не смущает проблема временны́х несоответствий. Например, есть проблема: как художник вписывает круг в прямоугольник. Я даю тему для семинара: сравнение «Троицы» Рублева и «Цветоконструкции № 13» Стенберга. В одном случае — икона XV века, в другом случае — абстракция XX века. Но формальная проблема — та же. Это один из примеров того, как мы преподаем.

Другие курсы, сколько можно судить по персональному составу преподавателей, читаются столь же оригинально и на столь же высоком уровне. Коммерческое искусство рекламы заимствует у академической науки и «большого» кинематографа все лучшее — опыт, идеи, концепции... Причем желательно в концентрированном, сжатом и хорошо упакованном виде. При этом, что очевидно, школа не воспроизводит парадигму академического, научного знания, со всей присущей ему системой аксиом, предрассудков и культурных стереотипов.

Здесь репродуцируется иная, особая модель культуры, персонифицированная, главным образом, в лице художественного руководителя школы — «обладателя наибольшего среди российских авторов количества призов и дипломов».

Мастер-класс Юрия Грымова.

В отличие от своих студентов, он не опаздывает и терпеливо ждет (пока терпеливо), когда они соберутся. Одет Грымов «артистически» — в оранжевые джинсы с черными лампасами и рыжий пиджак (нельзя же, в самом деле, «за-

ниматься творчеством» в двубортном костюме). На его огромной, под два метра фигуре смотрится все это весьма «концептуально».

Вначале обсуждают собственноручно изготовленные студентами визитные карточки (домашнее задание). «Меня радует, что среди вас есть сумасшедшие, — говорит Грымов, — но поражает ваша небрежность... Даже если вы сдаете мне лист мятой бумаги, мятую бумагу нужно довести до эстетики. Это должно быть решение, и такое, чтобы я это понял».

И дальше следует процесс «доведения до эстетики» всех жизненных проявлений этих доверчиво внимающих молодых людей. Грымов учит их смотреть, слушать, задавать вопросы, анализировать информацию, заключенную в том, как человек одет, как говорит, как держится... Клещами вытаскивает из них естественную для каждого «совка» установку: «Я самоутверждаюсь, отрицая своего собеседника», и учит достигать цели, используя силу партнера.

«Человек пришел заказать рекламу. Он принес деньги. Вы не должны ставить под сомнение его деловые качества и деятельность его фирмы. Изначальная установка — вы работаете на его престиж».

«Общение с клиентом — такое же творчество, как писание сценария или съемки клипа. Этим надо жить, формальное отношение тут совершеннно недопустимо».

Идет постоянная игра, например: «Я — заказчик, вы — директор агентства. Спрашивайте...», дающая возможность здесь и сейчас освоить новую модель поведения... Кто сумеет — хорошо, кто не сумеет — выбывает из игры... Так репродуцируется опыт выживания в условиях, где право на творчество и, соответственно, сакральный статус творца или изгоя художник не получает из рук государства и вынужден самостоятельно создавать себе возможности для творческой реализации.

Сам Грымов этим искусством владеет в высшей степени виртуозно, мгновенно «вынимая из рукава» единственно точное и рациональное решение любой проблемы. От оплаты труда творческих сотрудников рекламного агентства: на предложение кого-то из студентов, чтобы сотрудники получали процент от заказа, он немедленно возражает: «Художник не должен думать о процентах. Он должен думать о творчестве. И поощрять нужно творчество, а не умение зарабатывать деньги. Хочешь зарабатывать — иди торгуй «Мальборо». Нет проблем!» До определения места творца в мире больших денег: «Вы должны понимать, что художник не приносит прибыли. Я для агентства — игрушка, роскошь. И нужно уметь «довести фирму до любви к себе», чтобы нормально жить и работать»... От мгновенного определения российской специфики в рекламе, например, курьерской почты: «В России нужно делать акцент не на том, что письма доходят быстро, но на том, что они вообще доходят»... До лаконичного, но исчерпывающего объяснения, почему выбраны именно этот реквизит, свет, актер, фактура, принцип раскадровки при съемках того или иного ролика...

Это своего рода представление. Идеи сыплются из Грымова, как искры из работающей динамо-машины. Весь этот фейерверк фиксируется (чтобы, не дай Бог, ничего не пропало) на видеопленку. В перерыве ход занятия сосредоточенно разбирается с ассистенами. Три или четыре помощницы, вышколенные, как хирургические сестры, регулируют взаимоотношения Мастера с внешним миром.

Процесс преподавания — тоже творчество, такое же, как общение с клиентом и съемки видеоклипа. А творчество для Грымова — главная жизненная ценность, своего рода наркотик, основная форма самоутверждения. Поэтому процесс этот протекает не стихийно, обставлен целой системой зеркал и отражений. Суть же преподавательских усилий сводится к превращению хоть и понюхавших бизнеса, но все еще достаточно аморфных, инфантильных, неорганизованных мальчиков и девочек в маленьких «грымовых» — художников и дельцов арт-бизнеса успешно освоивших новую, рыночную модель самоосуществления.

Многое в этой модели парадоксально, как парадоксален вообще тип мышления и образ жизни «новых деловых людей».

С одной стороны, культ рациональности, ответственности, дисциплины; готовность к честной игре (такой художник, как Грымов, настолько прочно встроен в классическую формулу «деньги — товар — деньги», что ему просто не придет в голову средства, полученные на постановку рекламного ролика, истратить, например, на ремонт собственной квартиры, как это сплошь и рядом случается в нашем кинематографе); пристрастие к эстетически проявленным решениям, чистым линиям, европейскому дизайну; культ качества и профессионализма: «Be the Best!»

С другой стороны — неизжитая российская тяга к хаосу, купеческая показуха, полное от-

сутствие в деятельности этих людей какого-либо высшего смысла, хотя бы отдаленного подобия веберовской «протестантской этики», на дрожжах которой взошел европейский капитализм... Даже в самых экологически чистых случаях смысл самоутверждения этого типа людей можно определить как прагматический нарциссизм или нарциссический прагматизм, культ собственного активного «я» — средоточия успешной борьбы за существование, центра Вселенной.

Рациональность, честность, конструктивность — базовые ценности буржуазной культуры — поневоле усваиваются, но лишь на уровне поведения, а не на уровне мироощущения, глубинных структур личности.

Так, Юрий Грымов, например, человек с отчетливо позитивным имиджем: «Не курит, пьет мало, занимается рекламой» (название заметки в «Московской правде» от 31 января 1996 года), делая ее «с любовью к зрителю и к заказчику» («Труд», 5 января 1996 года), работает по восемнадцать часов в сутки, открыл школу, мечтает снимать «социальные ролики, могущие принести пользу обществу, разбудить в людях добрые чувства. Привлечь их внимание к сиротам, бедным, больным. Или помочь бросить пить, курить, отказаться от наркотиков» («Труд»), мечтает запустить проект «Модно жить в России» — серию социальных реклам, где речь пойдет о том, «кто мы такие, о здоровом образе жизни, о внимании друг к другу, о чистоте на улицах и многом другом» («Труд»).

При этом на досуге для души он снимает кино («Мужские откровения» по сценарию Р.Литвиновой), где «лучший из миров», каковым по определению является мир рекламы, сладострастно выворачивается наизнанку, где в чашечках ароматного кофе плавают сигаретные окурки, крысы бегают по горам гниющих яблок, а очаровательные дамы, вместо того чтобы рекламировать новые колготки и тампаксы, вяло и отстраненно отправляют на тот свет подруг и любовников, освобождаясь таким образом от душевной тревоги. Демонстрации этого амбивалентного (мягко говоря) фильма сопутствовала весьма профессионально разработанная и столь же двусмысленная презентация с раздачей презервативов (к употреблению коих ход действия, надо сказать, совсем не подталкивает), пакетиков яблочного сока (который просится наружу после упомянутой сцены с крысами) и открыток с изображением слившихся в поцелуе очаровательных героинь (кадр, в фильме отсутствующий)...

Пусть это провокация, стёб, игра, но в этой игре находит выражение подавленное, вытесненное в подсознание деструктивное начало, время от времени проявляющееся и в слишком авторских рекламных роликах Грымова: человек с куском сыра качается в мышеловке — «Ритм нашей жизни» (реклама «Московского комсомольца»), Земной шар, заходящийся от удушья, — реклама таблеток от кашля; герой, падающий со стула, — реклама журнала «Деловые люди»...

Казалось бы, для художника, лишенного идеологии и каких-либо «заветных убеждений», реклама, вся суть которой сводится к искусству изящного, лаконичного перевода коммерческой идеи на язык аудиовизуальных образов, — идеальное поле эстетической реализации. Но нет, от себя не убежишь. Внутренняя раздвоенность сказывается и тут. Не знаю, является ли она проблемой для самого Грымова, но для культуры, которую он представляет, это, безусловно, проблема.

Культура «девяностников», успешно, казалось бы, адаптированная к рыночной реальности — культура рекламы, коммерческого телевидения, лако-красочных журналов и т.д., — носит все же какой-то межеумочный и фантомный характер. Она, с одной стороны, недостаточно массовая, ибо редко «опускается» до эстетических запросов простого постсоветского человека (рекламная кампания «МММ» так и осталась у нас единственным образцом истинно народной рекламы), но, с другой стороны, ее нельзя назвать элитарной. Несмотря на все претензии быть законодателями мод, определять образ жизни и образ мыслей, этой «элите» не хватает именно *культуры*. Не в смысле знаний, образованности и художественного чутья, но в смысле встроенности в ноосферу, как по горизонтали — связь с историческим контекстом, так и по метафизический вертикали.

И виноваты в этом не они, «девяностники» — по-своему честные и последовательные «дети свободного рынка», а «промотавшиеся отцы»-интеллигенты, своим прошлым и нынешним поведением привившие этому поколению идиосинкразию к любым формам идеализма, к любым представлениям о ценностях, стоящих вне круга прагматических устремлений самоценного «я».

А кто виноват, тот, может быть, и должен поправить дело. Кто же еще?

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Мы начинаем новую авторскую рубрику о проблемах телевидения, которую ведет Кирилл Разлогов — профессор, доктор искусствоведения, автор книг и статей по вопросам истории кино, теории культуры и новых технологий, директор Российского института культурологии.

Интерактивное телевидение в пятницу 13-го

Вероятно, есть какое-то мистическое совпадение в том, что я пишу эту статью именно в пятницу, 13 декабря (14-го надо сдавать в редакцию, а то опоздаешь в номер). Рассказывая о прошедшей менее месяца назад (в двадцатых числах ноября) в Праге конференции, посвященной новым идеям в науке и искусстве, не обойтись без парадоксов. В древнем замке (см. фильмы о вампирах) столицы Чехии собрались, хотелось бы верить, лучшие представители по меньшей мере четырех почти не совместимых друг с другом групп людей:

❶ Знаменитые ученые — математики и «естественники», во главе с Бенуа Мандельбротом, создателем фрактальной геометрии, «балующейся» компьютерным искусством (эстетически впечатляющей визуализацией математических формул).

❷ Художники-экспериментаторы, работающие с новыми технологиями: живущий в Германии австралиец Джеффри Шоу; знаменитая в Нью-Йорке исландка Штейна Васулка; эксцентричный француз Фред Форест; живущий в Париже американец Дон Фореста (он был автором концепции конференции). Эти имена мало что говорят отечественному читателю, но они представляют целый пласт современного поставангардистского аудиовизуального творчества.

❸ Представители гуманитарных наук, от ветерана Джина Янгблада, еще в начале 70-х опубликовавшего пророческую книгу «Развернутое кино», до напористого Пьера Леви, предложившего необиблейскую концепцию «второго потопа» (на сей раз массовых коммуникаций).

❹ Ответственные за развитие культуры государственные чиновники, поскольку конференция проводилась под эгидой не только Президента Чехии Вацлава Гавела, но и Совета Европы, пытающегося шагать «в ногу со временем».

Иными словами, надежд на взаимопонимание было мало. Хорошо еще, что обошлось без рукоприкладства. Спасла, как обычно, общая для всех массовая культура, поочередно восхваляемая и проклинаемая.

АКТ ПЕРВЫЙ. НАУЧНЫЕ ТЕОРИИ

Все началось с обстоятельно скучного доклада венгра Эрвина Ласло. Он рассказал о том, как новейшие научные открытия — от теории относительности до теории хаоса — изменили всю картину мира, поставили под сомнение свидетельства органов чувств и заставили усомниться в казавшихся бесспорными истинах. Иными словами, все смешалось на планете Земля и даже время стало обратимым (по теории не приехавшего в Прагу по болезни Ильи Пригожина).

Хотя все это было изложено на вполне академичном научно-популярном языке, меня не покидало ощущение «уже виденного». Кое-кто из западных участников даже укорял престарелого венгра в «возрождении религии» (я не оговорился — именно укорял). И тут я сообразил, что новейшие достижения суперпрофессиональной науки невольно пересекаются... с голливудскими ужасами и фантастикой, где уже несколько десятилетий муссируются (и вполне наглядно демонстрируются) все эти таинственные паранаучные и парарелигиозные феномены, вплоть до новейшего «хита» — телевизионного сериала X-Files, распространившегося у нас на пиратском видеорынке под названием «Секретные документы» задолго до легальной демонстрации на новом канале REN TV.

Оказывается, высоколобая наука в результате многолетних мучительных поисков выяснила то, что необразованная (или плохо образованная) широкая публика уже давно знала: все эти инопланетяне, чудовища, вампиры, зомби и взбунтовавшиеся роботы не только «среди», но и «внутри» нас. Лекция именитого профессора, постоянно намекающего на то, что «вам этого не понять», обернулась иллюстрацией к десятисортным «ужастикам», которыми нас перекормил канал «2 х 2», а ныне вовсю потчует НТВ. Тем самым раскрылась высокая культурологическая релевантность этой малоуважаемой моими отечественными и зарубежными коллегами продукции.

На этом парадоксы не закончились. Следующий оратор, американец Ралф Абрахам (специалист по цифровому моделированию биосферы, политических и экономических систем и социального развития, а также историк математической теории хаоса), в борьбе против засилья массовой культуры Нового Света на экранах телевизоров уповал на спасительность «Интернета», обеспечивающего «демократизацию» СМИ (простите за чудовищную, хотя и общепринятую, аббревиатуру).

В обличении культуры макдоналдсов и кока-колы Ралф Абрахам, конечно же, не был одинок. Новым для такого рода собраний было, пожалуй, лишь то, что застрельщиками здесь выступали не столько французы, сколько сами американцы, бóльшую часть времени проводящие в Европе, но и здесь не находящие спасения от ненавистной «жвачки» сникерсов.

Вот тут-то и возникает вопрос, насколько пользование «Интернетом» можно считать массовым явлением? На мой взгляд, это такая же иллюзия, как «всеобщность» классической культуры во второй половине XIX века. Тогда читать толстые романы могли от силы один-два процента населения земного шара, а «читающая и пишущая публика» наивно полагала, что она и есть человечество. Сегодня стремительно нарастающая WWW (Word Wide Web — Всемирная сеть) охватывает аж... одну четверть процента жителей планеты, а собравшиеся в пражском замке авангардисты по-прежнему сводят все пять континентов к западной университетско-артистической среде. Какая уж там демократизация!

Когда я рискнул сказать об этом вслух, мне возразили, что читать-то сейчас умеют все. Но в том-то и дело, что расширение социального состава культурного процесса приводит к его качественным изменениям. И как ни хотелось интеллигенции, чтобы Белинского и Гоголя с базара понесли, на базаре (смотрите книжные киоски) именно Белинскому и Гоголю ныне места нет, а новый читатель тут же заказал себе Ната Пинкертона, Фантомаса, дамские романы, экзотические ужасы, детективы, американские бестселлеры и европейскую эротику. Так что берегись «второго потопа», когда массы возьмут WWW в свои руки!

Одним словом, ученые вновь подтвердили теорию относительности всего на свете и передали эстафету художникам.

АКТ ВТОРОЙ. САМОРАЗОБЛАЧЕНИЕ ИСКУССТВА

Второй день конференции был посвящен проблемам художественного творчества. Доступ к микрофону получили совсем другие люди. Их объединяла принадлежность к маргинальным сферам художественной культуры по отношению к обоим ее полюсам: высоким (читай — традиционным) искусствам (поэзии, театру, музыке, живописи, скульптуре), с одной стороны, и культурной индустрии (печати, кино, телевидению) — с другой. Большинство участников дискуссии работают с новыми, в первую очередь компьютерными, технологиями и представляют свои творения не только и не столько на экранах телевизоров (бывает и такое, хоть и не у нас), сколько в хэппенингах и перформансах, культурных акциях и социотехнических экспериментах, наконец, в тех музеях, которые открыты новым веяниям.

К конференции были приурочены три выставки. Первая из них — «Рассвет волшебников?» — возвращает нас к пятнице 13-го акцентом на магических предпосылках и следствиях мировоззренческой мутации нынешнего столетия. Ее разноплановые экспонаты — в основном работы чешских экспериментаторов — не столько шокируют, сколько побуждают к размышлениям о том, как трудно вообще произвести какое бы то ни было впечатление на завсегдатая современных экспозиций. Все уже было, все возможно и все дозволено... Искусство сильно воздействует только вкупе с магией, но здесь нужна вера.

Вторая выставка — «На границе» — была уже показана в Санкт-Петербурге и Москве. В ней собраны американские работы, созданные на основе технологий мультимедиа, объединяющие звук и изображение, фотографию и видеотехнологии. И опять-таки нет шока, только праздное любопытство.

А вот третья монографическая экспозиция, посвященная творчеству Зденека Пешанека (1896 — 1965), действительно трогает, как свидетельство о драматической

судьбе подлинного первопроходца. Его авангардистские опыты 20 — 30-х годов, кинетические скульптуры, цветовое фортепьяно, использование неоновых источников света, впоследствии получивших широкое распространение в рекламе и оформлении городов, — несут на себе отпечаток гения, обогнавшего свое время. Бóльшая часть экспонатов функционирует в режиме интерактивности, требует участия, а не просто присутствия зрителя. Решающую же роль в воздействии на аудиторию, на мой взгляд, играет патина времени, превращающая в шедевр то, что современникам казалось лишь игрушкой, а то и опасным «формализмом».

По отношению ко всему этому телевидение, пусть даже интерактивное, играет роль разрушителя, и любой шедевр становится частью повседневного зрелища. Не случайно выступления телевизионщиков звучали на конференции диссонансом, хотя здесь были представлены исключительно экспериментаторы. Они говорили об аудитории, рейтингах, производственных ограничениях, а то и — о ужас! — ценах.

И вновь маячила заманчивая фигура дьявола, банализирующего творчество и безжалостно вытесняющего всех присутствующих творцов на периферию художественного процесса. Оставалось только уповать на новые технологии, чтобы, оседлав их, въехать в третье тысячелетие со щитом, а не на щите. Отсюда и надежды на государственную поддержку.

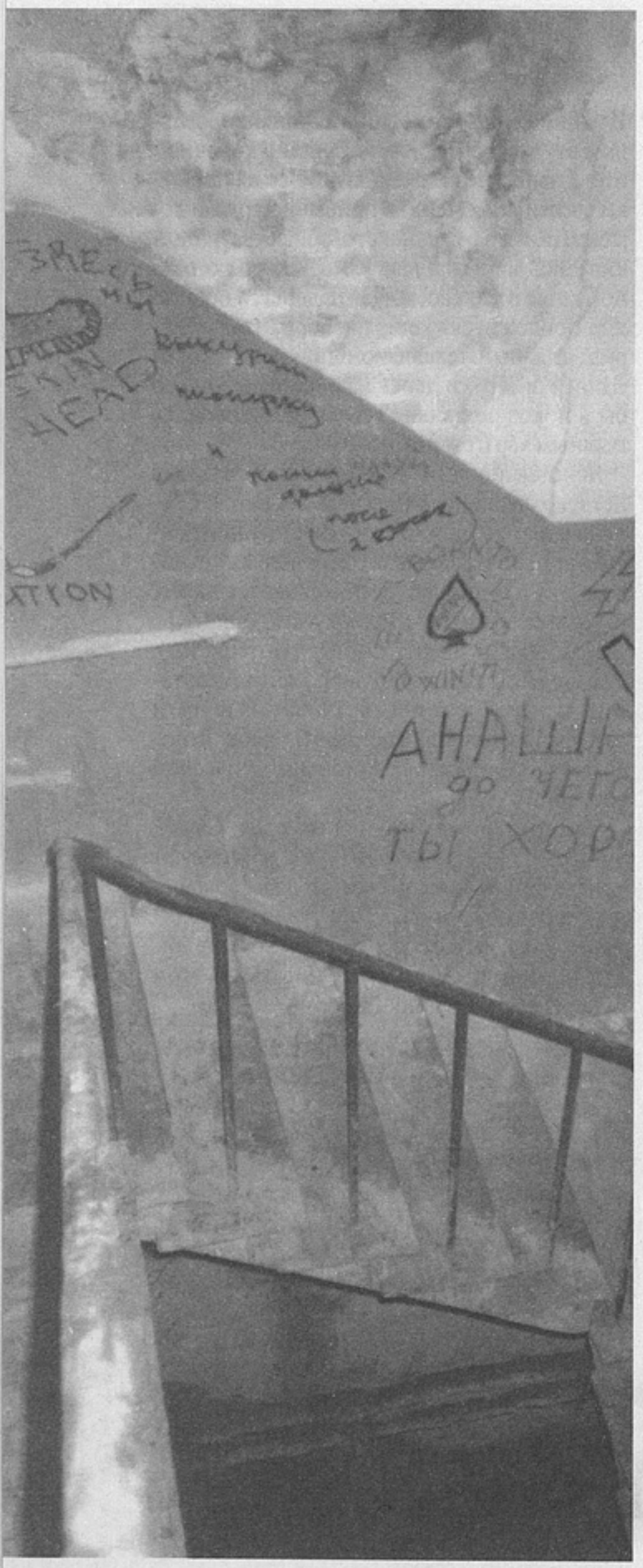
АКТ ТРЕТИЙ. ЧИСТИЛИЩЕ ДЛЯ БЮРОКРАТОВ

Именно они — чиновники, финансировавшие эту конференцию, остались в конечном итоге наиболее обиженными. Все их попытки свести дискуссию в привычное русло демократии и гражданского общества наталкивались на вежливые ухмылки: мы о вечном, а вы все о своем. Дайте денег, а остальное приложится. Или, наоборот (так говорил «главный телевизионщик» англичанин Джон Уайвер), и денег нам не надо, только бы в покое оставили. Тут уж он становился главным «врагом народа».

Ясно было одно: взаимопонимания пока нет и вряд ли оно когда-либо появится. Степень влияния органов государственной власти на происходящее в сфере новых технологий культуры постепенно сводится на нет (откуда безвыходность дискуссий о цензуре или авторских правах в эпоху «Интернета»). Все вопросы решаются либо конгломератами, контролирующими глобальные сети (пессимистический сценарий), либо непосредственно гражданами (оптимистический сценарий).

Чиновники оказываются не у дел. Самые умные и прозорливые из них организуют конференции типа пражской, дабы вовремя переориентироваться. Но и тут их не понимают. У нас легче: обо всем этом вообще никто не думает. Поэтому и писать об этом приходится в пятницу 13-го.

(095) 2152088
ОТДЕЛ РЕКЛАМЫ «ИК»



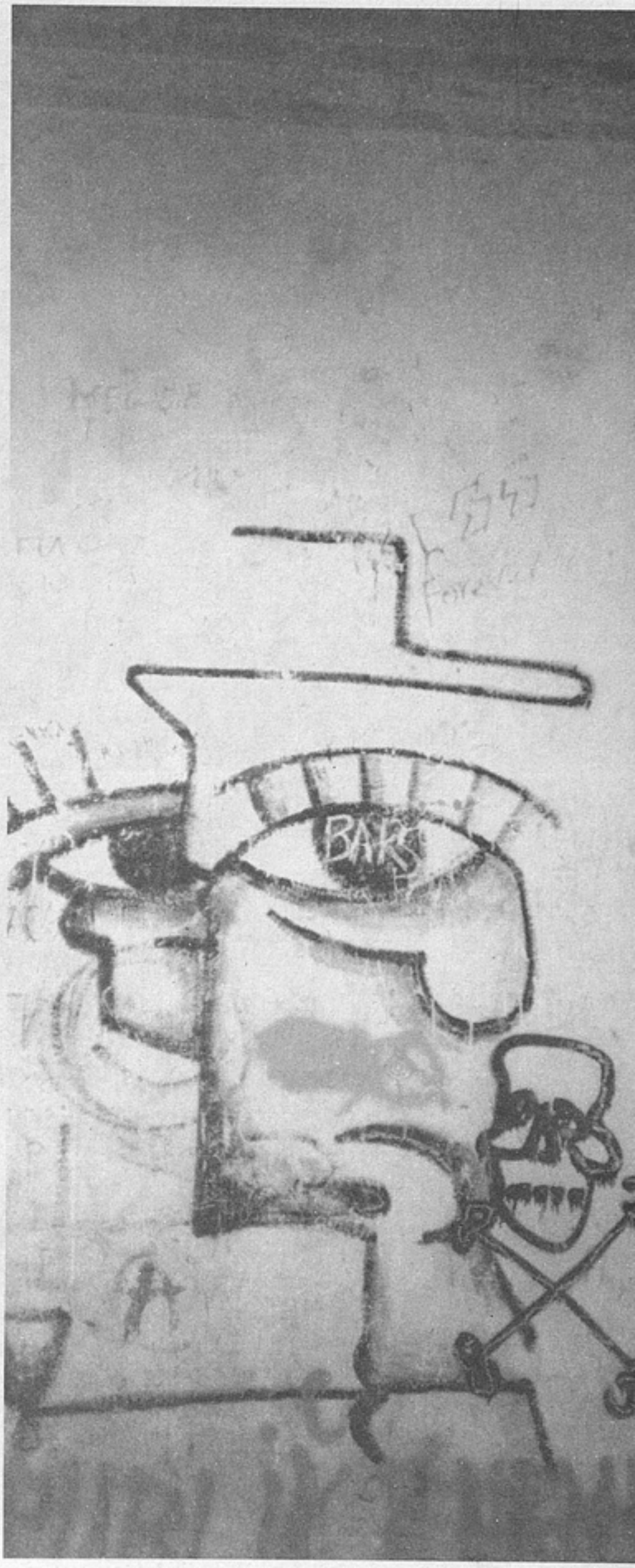
ОКСАНА БОЧАРОВА, ЯКОВ ЩУКИН

Минитекст

Настенные надписи и рисунки — граффити — относятся к самым заметным знакам городской жизни. Долгие годы они оставались лишь образцом «неприличия» для обывателя, и только в XX веке надписи стали объектом внимания историков, лингвистов, социологов и были включены в сферу культурных значений — не «высокой», а контр- и авангардной культуры. К надписям обращались французские сюрреалисты; молодежное движение 60-х породило особые парижские граффити; большой популярностью пользовались выставки граффитистов нью-йоркской подземки; наконец, известная пьеса американского драматурга Э.Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» свое название получила от надписи в городском туалете. Граффити были признаны феноменом городской культуры, немаловажным элементом городского, сугубо современного текста. Однако в них обнаруживается и пласт архаических значений и смыслов.

Скорее всего, образцом и архетипом всех граффити является надпись — «знак присутствия» (здесь был имярек) с элементами народной и ненормативной лексики. Этим, возможно, объясняется пограничное поло-

молодежных граффити



жение граффити в культуре: с одной стороны, они бесспорно принадлежат письменной традиции, с другой — традиции устной, фольклорной, так как их язык тяготеет к простоте и сниженности разговорной речи. «Эти тексты самодостаточны, их составители знают, что нужное им не может быть передоверено официальным текстам «высокой» культуры... Скоротечность жизни подобных текстов в значительной мере уравновешивается тем, что время не только стирает тексты, но и создает и репродуцирует новые, так или иначе восстанавливающие учитываемые образцы...»[1]

Классическое социологическое объяснение того или иного феномена строится с помощью таких понятий, как «ценность», «ориентация на определенную ценность», «норма», «ожидание» и т.д. При работе с надписями приходит на ум существовавшая в самый начальный период развития социологии «теория подражания». Сейчас она кажется достаточно примитивной, предлагаемые ею объ-

[1] Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995, с. 386.

яснения сводятся к простой схеме: однажды сделали — увидели — сделали то же самое. В случае с граффити это, казалось бы, естественный способ описания того, как из ничего возникает нечто. Действительно, как установить множество причин, заставляющих человека писать на стене? Если рассмотреть такие действия, как голосование, замужество или покупка телевизора, то здесь ситуация совсем иная: сказать, что «X купил телевизор потому, что увидел, как это сделал Y», — сказать слишком мало, это только некоторое начальное объяснение. Такое же социальное действие, как создание настенной надписи, является «белым пятном» в картине мира современного человека. Сами социологи фиксируют подобную неопределенность[2]. Здесь отсутствует как индивидуальная, так и культурная рефлексия — опыт написания граффити не изложен в романе, стихе или в любом другом виде художественного творчества. Исследователь сталкивается с дефицитом объяснения, которое еще не наработано «стихийным» психологизированием и социологизированием. Тем не менее мы постараемся выделить некоторые функции граффити.

Надписи позволяют все многообразие человеческих эмоций, мотиваций, установок и т.д. воплотить в достаточно стройную коммуникативную систему, выразить различные положения в единообразной форме, предусматривающей двустороннюю коммуникацию и длительное взаимодействие. При этом имеет смысл рассматривать надписи не только как референциальные, но и как конденсационные символы[3]. Можно сказать, что страх, а точнее борьба с ним, является причиной появления надписей: они как механизм снятия коллективного напряжения. Когда группа или конкретный индивид чувствуют страх или испытывают напряжение, посредством граффити происходит репрезентация себя или объекта страха, и, таким образом, демонстрируется простейший способ терапии (аналог в области классического психоанализа — вспоминание сюжета, подвергше-

[2] См. фотографию молодого человека, рисующего на стене, и надпись под ней: «Уличный художник — декорация, протест или самоутверждение?». — «Международный журнал социальных наук», 1994, № 6.

[3] Сепир Э. Символизм. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993, с. 656.

гося вытеснению). Точно так же, как вытесняются «ненормальные», с точки зрения господствующих социальных норм, сюжеты. Содержание «идеальной» заборной надписи и мыслится как нечто не просто «девиантное», но и претендующее на сокрушение самих основ «нормы».

Тяготение к «вечному» материалу — камню — создает оппозиционное отношение между «вечностью» фона надписи и ее необычайно кратким «жизненным сроком». Это подводит нас к проблеме адресатов граффити — «вечность» фона и сакральность места позволяют предположить, что помимо обращения к непосредственным и актуальным адресатам в надписях присутствует архетипическое, неосознаваемое автором обращение к «сверхадресату», стремление с помощью высказывания приблизиться к нему.

В случае с надписями возникают специфические трудности с определением адресата/адресанта, отсутствующие при работе с другими видами коммуникации в современном мире, где право авторства ревностно соблюдается и далеко не всякий воспринимается как получатель той или иной информации. Таким образом, неопределенность адресата/адресанта следует считать отличительной характеристикой граффити вообще и в этом качестве сделать ее предметом особого анализа.

Понятие автора выкристаллизовалось на относительно поздних стадиях развития культуры. Его возникновению предшествовало фольклорное творчество. Граффити позволяют говорить об архаической природе надписей. Все пишут — все читают. Если учесть, что первыми известными формами «письма» были имена и знаки собственности на предметах, то современные надписи можно объявить их прямыми потомками. Однако феномен надписей тесно связан с таким модернизирующим (в плане своей социальной функции) институтом, как город. Не случайно первые упоминания о граффити на территории России относятся именно к периоду возникновения городов. И, видимо, дело здесь не только в том, что в деревнях у надписей меньше шансов сохраниться (дерево менее долговечный материал, чем камень), а в том, что феномен надписей связан с такой ключевой характеристикой современного города, как анонимность. Надпись не имеет автора и обращается ко всем, даже к тем, кто ее

не понимает в силу культурного языкового барьера. Именно различные аспекты городской анонимности позволяют «скрыть» себя и обратиться ко всем.

Бóльшая часть граффити связана с подростковой и молодежной субкультурой, с невзрослым миром. Граффити — такой же необходимый, хотя и не столь значимый, элемент образа жизни подростка, как приверженность определенному музыкальному течению и стилю одежды. Нам представляется, что настенные надписи являются частью процесса социализации — обучения, освоения знаний, навыков, ценностей, установок, присущих и обществу в целом, и социально-возрастной группе, к которой относится индивид.

Мы разделим весь корпус «молодежных» надписей на три «класса», отличающихся по тематике, сложности структуры и социокультурным функциям. Во-первых, это группа надписей, принадлежащих скорее самым ранним тинэйджерам — возраста семи — двенадцати лет. В целом содержание этих граффити не изменяется на протяжении многих лет: это в основном номинативные надписи — «знаки присутствия», о которых уже говорилось выше, надписи любовного и оскорбительного содержания. К следующему «классу» относятся граффити более старших подростковых групп, в основном связанные с музыкальными вкусами и тоже насыщенные сексуальными значениями и пониженной и нецензурной лексикой. И, наконец, в особую группу выделяются более сложные — и семантически, и визуально — граффити, задействующие значения контркультуры и по происхождению связанные с граффитическим «бумом» на Западе в 60-х годах.

ДЕТСКИЕ НАДПИСИ: ЛЮБОВЬ И НЕНАВИСТЬ

Среди «детских» надписей в современном городе можно выделить: любовные надписи; оскорбительные надписи и мат; надписи, касающиеся западных товаров: **Philips; B.M.W.; Jeep; Snikers fuck.**

Последняя группа надписей очень малочисленна, но для нас представляет особый интерес. Столкновение с огромным миром западных товаров — своеобразный шок для российского общества в целом. Но если более старшие слои населения вынуждены адаптироваться к этой ситуации, то дети уже изначально социализируются в условиях подобного многообразия. Поэтому для них западные товары составляют просто одну из проблемных областей социализации и в силу этого фигурируют в настенных надписях.

Любовные надписи отражают достаточно противоречивый процесс «обучения» этому искусству. В этом возрасте чаще всего авторы выступают как «наблюдатели» — появляется классическое уравнение: **Таня+Вагир=Love.** Любопытно, что форма «уравнения» зачастую используется для оскорбления. Вообще вся «сила», заключенная в словах, связанных с сексуальной сферой, причем как матерных, так и не матерных, используется для оскорблений (**Стас лесбиян**). Видимо, на данном этапе любовь еще не дифференцирована от прочих сильных чувств (школьные ухаживания), поэтому она так легко уживается с оскорблениями. Кроме того, она выступает как нечто, что надо «скрывать».

Оскорбления и мат достаточно тесно переплетены друг с другом. И там, и там ребенок пользуется «правом номинации» для того, чтобы поддержать свой социальный статус. Это безусловно один из старейших и наиболее базовых принципов обладания властью. Назвать что-то — значит приобрести над чем-то власть. Этот принцип заложен в основе принятия политических программ, публичных дискуссий и т.д. «Власть номинации» у ребенка очень ограничена — в качестве объектов выступает его ближайшее окружение (**Коля, Дима, Катя**), а в качестве дескрипторов — известные ему ругательства (**Дурак, Козел** и т.д. по нарастающей). Соответственно, вариативность в надписях крайне мала. Особенно следует отметить роль мата — языка, которого как бы нет, но которому положено обучиться, чтобы стать полноценным гражданином. За счет настенных надписей и происходит в основном освоение этой «проблемной области». Ребенок приучается понимать «тайную» силу этого языка, описывающего наиболее архаичные и эмоционально значимые области человеческой активности. Кроме того, важно отметить отличие письменных оскорблений от устных. Письменные представляются более «значимыми», так как ориентируются на большее количество адресатов и представляют собой своеобразную форму «контроля над будущим». Письменное слово

приобретает здесь такие качества, приписываемые ему современным обществом, как бóльшая авторитетность и бóльшая обязательность (в смысле обязательств, накладываемых на писавшего), чем устное.

ОТ МЕТАЛЛА ДО РЕЙВА

Во всех обществах принято маркировать переход из одной возрастной группы в другую. В традиционных обществах относительно этого существуют вполне определенные правила: так называемая процедура инициации, обязательная для всех. В современном обществе подобный переход осуществляется поэтапно и в рамках различных социальных институтов (образовательных, профессиональных, семейных). Он также отражается и в мире надписей — молодые люди стремятся «зафиксировать» свой переход из одной возрастной страты в другую и придать ему определенную долю «публичности». Так появляются надписи: **ДМБ — 94 — весна; 10а Толик Лена Игорь.**

Граффити этой возрастной группы относятся к той или иной субкультуре: спортивной, рок- или просто контркультуре как таковой, если трактовать последнее в самом широком смысле.

Современные настенные надписи — это в основном минитексты и символы, говорящие о музыкальных вкусах автора. Чаще всего это просто название группы или музыкального направления, нередко написанное определенным формализованным шрифтом-логотипом. Здесь индивидуальность и разнообразие — и в содержательном, и в формальном плане — минимальны. Такая надпись — прежде всего знак, она семантически пуста, но обладает ценностью в глазах участников коммуникации — членов различных подростковых группировок. «Музыкальные» граффити, малопонятные или вовсе ничего не говорящие большинству взрослых, для подростков служат кодом межгруппового общения, языком взаимодействия внутри тинэйджерской субкультуры. Мир «музыкальных» граффити, на первый взгляд кажущийся непонятным, хаотичным и малоинтересным набором названий и фраз, на самом деле адекватно отражает структуру взаимоотношений музыкальных группировок. Какие движения существуют, в какой социально-возрастной среде рекрутируются их сторонники, чем характеризуются их взаимоотношения (вражда, сотрудничество или подавление, каков вес и престиж крупнейших группировок) — на все эти значимые для изучения тинэйджерской культуры вопросы «отвечают» стены домов, подъезды, подворотни.

Очевидно, что по-прежнему достаточно влиятельными и многочисленными являются металлисты, представляющие одно из самых старых молодежных течений, особенно модное в конце 80-х. Сейчас, однако, поклонник металла «помолодел»: это подросток двенадцати — четырнадцати лет, и принадлежит он к более низким социальным группам, нежели в годы расцвета. Металлисты, пожалуй, единственное из гремевших тогда «неформальных молодежных объединений» (вспомним райкомовский термин тех лет), сохранили свой вес в подростковой среде. Такая устойчивость объясняется, во-первых, тем, что у металлистов нет особых, разделяемых всеми идей, как это было у хиппи и панков, почти исчезнувших после того, как романтический и героический период всеобщего протеста и благих мечтаний закончился. Но и само движение металлистов трансформировалось, перестав быть собственно движением и приобретя, как нам кажется, почти ритуальный характер. Увлечение металлом, принадлежность или просто симпатия к этой группировке стали частью социализации подростков из социальных «низов», живущих на московских окраинах.

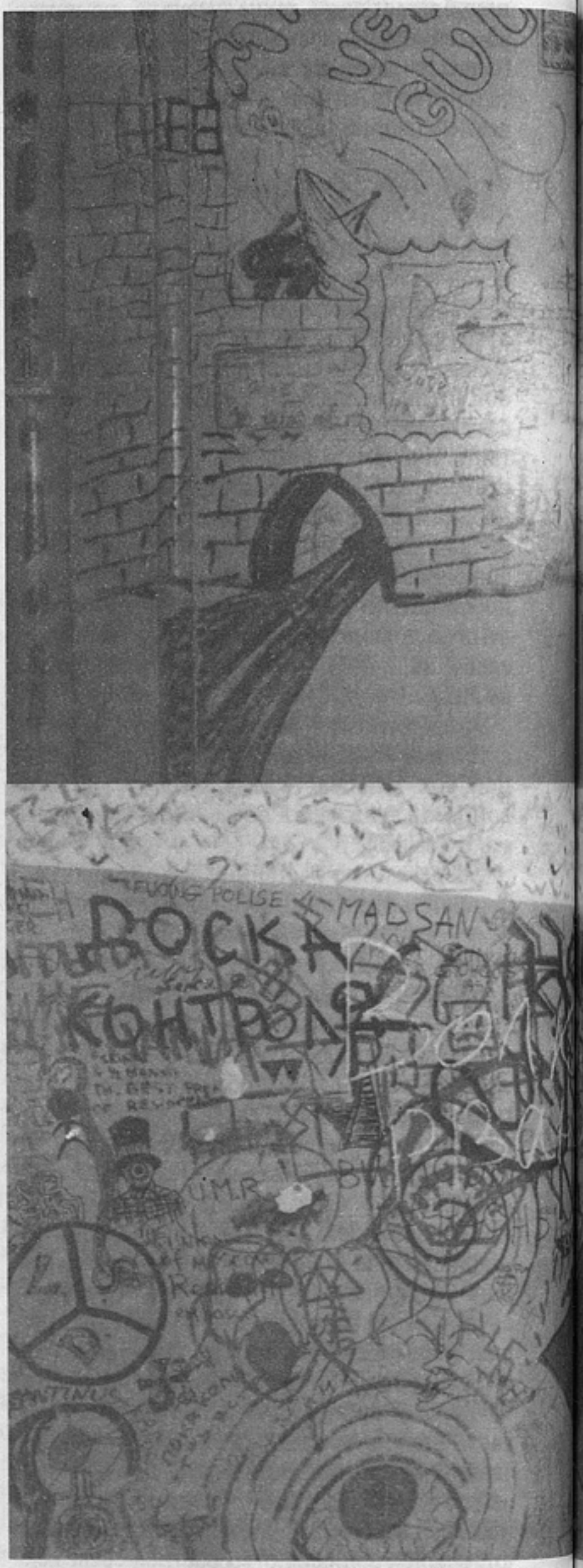
С помощью граффити металлисты, как и другие группировки, стремятся утвердить свое присутствие, продемонстрировать силу и выяснить отношения со своими противниками. Но в этом способе коммуникации им присущ, может быть, наиболее простой, агрессивный и настойчивый стиль поведения. Чаще всего они ограничиваются утверждением собственного влияния, оставляя лишь знак, клеймо, по которому их узнают другие группировки, — просто **Metallica, AC⚡DC** или **HMR** (Heavy Metal Rock). Поскольку это — клеймо, его изображение клишировано, и никто, пожалуй, не придерживается столь строго графических правил исполнения своих надписей, как металлисты, пишущие везде логотипы (а не просто названия) любимых групп. В этих логотипах преобладают ломаные линии, углы, знак молнии (графическая

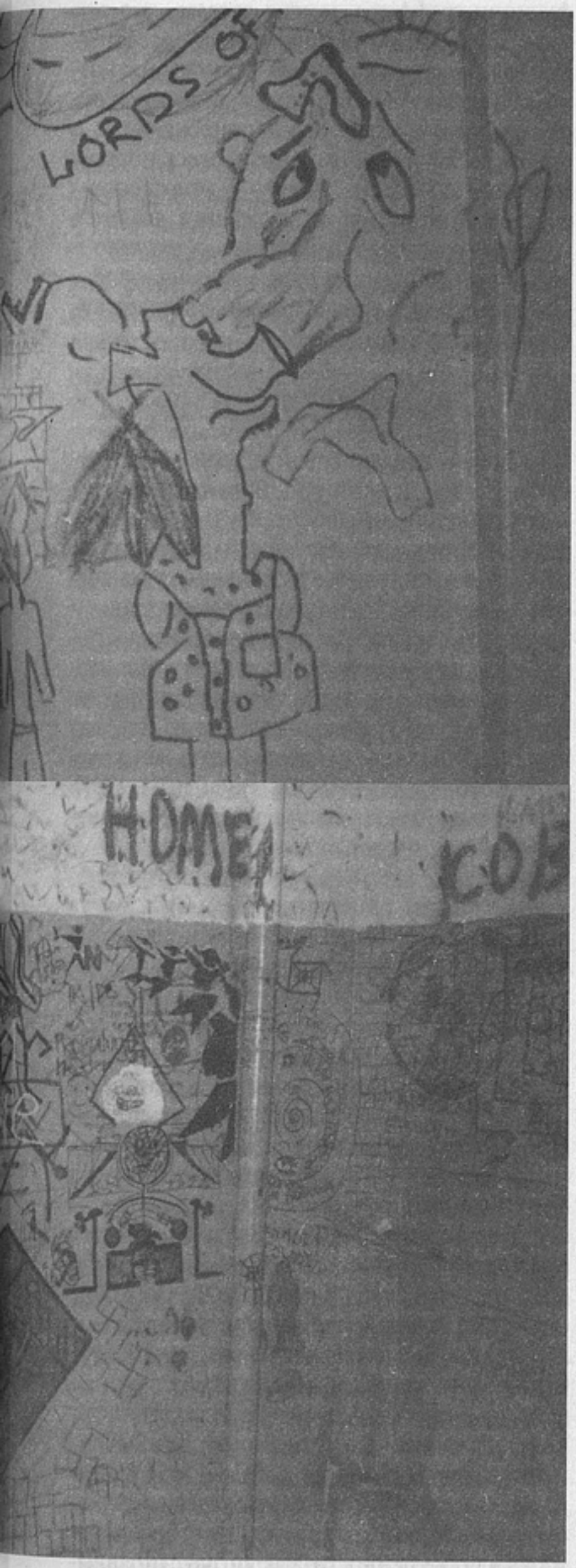
символика утверждает и поддерживает особенности музыкального стиля и поведенческих образцов, разделяемых металлистами): резкость, агрессивность, мужественность, простота, стремление к господству.

Уделяя так много внимания группировке поклонников «металлической» музыки, мы вовсе не хотим сказать, что это самый популярный у молодежи стиль. Граффити отражают не просто смену модных групп и направлений, а процесс объединения подростков вокруг этих направлений, создание группировок и их борьбу за влияние — музыкальные течения, не имеющие структурообразующих ресурсов или формирующие недостаточно сильные, сплоченные группировки, быстро исчезают с московских стен. Металлисты сумели создать сплоченную и обширную группировку с устойчивой структурой, стали социальной формой объединения подростков в основном в московских «спальных районах».

Другая влиятельная тинэйджерская группировка — рэперы. Они намного «моложе» металлистов — появились в начале 90-х, когда рэп вошел в моду, но не исчезли вместе со сменой массовых молодежных вкусов, а преуспели в укреплении и распространении своего объединения. Они, судя по надписям, главные соперники металлистов — например, **Rap — это круто** зачеркнуто, сверху написано **Дерьмо**, и рядом чуть выше **Metallica**: подобные диалоги типичны и свидетельствуют о взаимной вражде и борьбе за влияние между этими группировками. Такое соперничество объясняется общей социальной и возрастной средой, из которой рекрутируются члены этих объединений. Рэперы также берут на себя роль сообщества, группы сверстников, формирующей образцы поведения, одежды, вкусов, которым следуют подростки. Таким образом, и функции, и среда, в которой действуют обе группировки, во многом схожи, что не может не вызывать конкуренции и вражды между ними.

Анализ большой коллекции московских граффити и возможность сравнить надписи двухлетней давности с новыми, собранными в 1996 году, позволяют видеть появление и распространение новых молодежных течений. Так, поклонники группы Nirvana в 1994 году в основном оставляли свои «автографы» в центре города, теперь же их присутствие заметно и на окраинах. Они, похоже, мирно со-





существуют с другими группировками, не вызывая особых нареканий, например, со стороны агрессивных металлистов, так как сумели поделить с ними «сферы влияния». Самый модный сейчас рейв два года назад лишь изредка появлялся на московских стенах (кое-где в центре). Теперь рейверы также формируют заметное направление и, будучи в сравнении с металлистами, рэперами, панками, авангардным и, следовательно, относительно элитарным движением, сохраняют в отношениях с ними некоторое равновесие, редко переходящее в открытое соперничество.

В последнее время в мире граффити появились новые «имена» — skins («скины» — от «skinhead» — бритоголовые) и bulls («быки») — понятия, описывающее молодежные криминальные группировки.

Молодежные группы, образующиеся вокруг музыкальных течений, — один из самых значимых полюсов идентификации в подростковой субкультуре. Оставляя на стене надпись: **Nirvana — это кайф**; **Metal — самая хорошая музыка** или даже **Кто рэпер тот член**, автор говорит не о личных вкусах, а с помощью оценочного высказывания или же просто номинации утверждает свою принадлежность к определенному сообществу, группе, чьи образцы вкуса и поведения он разделяет и свою лояльность демонстрирует посредством граффити. Такой тип надписей — яркое проявление подростковой конформности нормам группового поведения, о чем свидетельствует их уже отмечавшаяся клишированность.

Если с помощью «музыкальных» граффити происходит межгрупповое взаимодействие, то любовные и сексуальные надписи являются межличностной коммуникацией. Когда любовь «интернизируется» (то есть становится внутренней нормой поведения человека), уравнения, свойственные детскому возрасту, практически исчезают. Личность автора не скрыта, высказывания от первого лица, почти невозможные в граффити музыкального или политического содержания, очень распространены: **Хочу бабу; I hate you; Витя мы тебя любим**. Автор признается в любви, ненависти, сексуальном желании и, таким образом, является непосредственным субъектом высказывания, «героем» сюжета надписи. Отчетливо выступает противопоставление любовь — sex. Любовь выступает в более личностно и эмоционально нагруженных высказы-

ваниях: **I love you; Мама, я люблю тебя; I love you Sandra** — создавая своеобразную атмосферу публичной интимности. Sex же берет на себя более «абстрактные» значения: **Sex да, Boys; Символ сердца Sex**. Есть также немногочисленные граффити более сложного содержания, претендующие на выражение определенной идеологии секса, — **Sex тюрьма; Woman is a friend of people**. Отдельный и очень распространенный вид граффити — информация о сексуальных услугах типа: **Sex без перерыва. Люда**, — встречающийся в основном в сортирах и тоже иногда имеющий провокационные цели. Наконец, к этой группе граффити относятся и лаконичные **Sex** или **Love**, зачастую просто обозначаемые символом сердца.

Авторы сексуально-любовных надписей широко используют символику и английский. Слово «любовь» используется куда реже, чем «love» или символ сердца, собственно сексуальная сфера обозначается исключительно английским «sex» и «fuck». Обращение к таким дополнительным знаковым системам свидетельствует о недостатке нормативных языковых и культурных выразительных средств для описания этой сферы значений или же их неадекватности с точки зрения авторов граффити.

Очевидно, что и эта группа надписей непосредственно связана с процессом социализации. Усвоение половых ролей и стереотипов сексуального поведения, «сексуальный дебют» — возможно, самые главные и самые проблемные сферы подростковой социализации. Вокруг секса в тинэйджерской среде фокусируются основные страхи и напряжения, сексуальные знания и тем более опыт — основа авторитета и престижа. Сексуально-любовные граффити, таким образом, являются примером снятия «коллективного напряжения». И без того важный для подростков демонстративный элемент поведения здесь усиливается. Сфера значений, традиционно закрытая для широкого обсуждения, в таких надписях открывается всем.

Не только в сексуально-любовных, молодежных граффити, но и в других широко используются «маргинальные» выразительные средства — прежде всего английский и ненормативная лексика. Мат и английский выделяются как два значимых в современной городской подростковой субкультуре кода общения. Учитывая гипотезу о социализационной функции граффити, можно сказать, что эти коды молодежной коммуникации соответствуют двум направлениям подростковой социализации. Одно — «отцовское», выражающееся через «матерный» код и приобщающее в основном к распространенным здесь нормам мужского поведения, другое — «тинэйджерское», где агентами социализации является группа сверстников, передающее в редуцированном и обобщенном виде значения «западной культуры» и, следовательно, соответствующее «английскому» коду.

ПОКОЛЕНИЕ «Х»

Наконец, отдельную группу надписей составляют граффити, которые можно отнести к контркультурным. Поскольку, как мы говорили, в отличие от «настоящей» литературы, в граффити нет точного разделения труда: читать — писать, то и процессы «чтения» и «письма» не так сильно разошлись, как в других областях «текстопорождения». Нет отдельно выделенных институтов авторства, классики, цензуры, критики и т.д. Все это делает надписи «идеальным языком» контр/суб-«подавляемой» культуры. Эта культура противостоит высоко дифференцированной и, следовательно, отчужденной и живущей по законам производства/потребления культуре господствующей. Субкультура представляет собой бунт против культуры официальной, выражающейся в использовании «непонятных» символов и нарочитых ошибок. Эту культуру трудно «приписать» какой-то одной социальной группе: ее создают все группы, так или иначе «не включенные» в процесс создания господствующей культуры. Нам хотелось бы подчеркнуть, что между двумя этими культурами существуют чисто функциональные отношения господства — сопротивления, которые не следует понимать по аналогии с «классовой борьбой». С одной стороны, субкультуру никто (или ничто) не стремится уничтожить, с другой — она позволяет разным возрастным группам, не способным или не желающим включиться в производство господствующей культуры и репрезентировать себя ее средствами, определенным способом выражать себя. При этом взаимная оценка обеих культур оказывается достаточно сложной, например, некоторыми авторами такие ценности, как «игра», «подлин-

ное участие» и т.д., приписываются как раз не-господствующей культуре. Для анализа контркультурных надписей подобное рассуждение имеет вполне конкретный смысл — их понимание возможно и наиболее адекватно, когда мы имеем в качестве «фона» господствующую культуру.

Иногда это «фон» в прямом смысле — на Доске почета появляется надпись **Паразиты**, а на загсе — **Публичный дом**. Следует также отметить, что рекламные плакаты являются одним из любимых мест написания «понижающих» надписей и рисунков. Высшие учебные заведения также, в качестве одного из столпов «высокой культуры», представляют собой подходящее место для создания контркультурных надписей.

В большей же части случаев это «фон» семантический, то есть, чтобы понять надпись, надо активизировать ту или иную ценность господствующей культуры. Благодаря тому что существует ценность анонимно/цивилизованного отношения граждан друг к другу, возникает надпись: **Люди, любите друг друга**, либо, наоборот: **Все козлы**. Так как бытуют нормы уважительного отношения к представителям разных национальностей и групп, неминуемо появляются надписи: **Лектор гавно; Легавые козлы** или **Бей жидов**. В наиболее «продвинутых» образцах нарушаются целые наборы принципов, а также пародируются сами формы высокой культуры:

Даже если спирт замерзнет
Все равно его не брошу
Буду грызть его зубами
Потому что он хороший.

Или: **Некоторые рыбы испытывают постоянный оргазм.**

Кроме того, несмотря на всю спонтанность и творческий произвол контркультуры, здесь также постепенно появляются свои клише (поскольку их требует практика любого культурного производства), типа: **Punk's not dead; All you need is love; Make love not war.** Для их адекватного понимания надо уже принимать во внимание противостояние панк- и хиппикультур как таковых официальной культуре.

Юность — период ролевых экспериментов во всех областях жизни. Вовлечение (чаще всего вре́менное) в ту или иную субкультуру относится к этим самым ролевым экспериментам.

Невозможно оставить в стороне неизбежный для нашего сознания вопрос «отставания от Запада». Всякий, кто побывал на Западе, может судить о том, насколько граффити как язык более развиты там, чем у нас. «У них» используются более сложные графические средства, сам текст более «зашифрован» (не понятен человеку, не владеющему особым языком), наконец, существуют особые художники-граффитисты. Если взять в руки книгу Р.Фримана «Граффити», изданную в 1966 году и представляющую собой собрание лондонских граффити того периода, можно увидеть, что мы находимся приблизительно на уровне Англии начала 60-х. Однако в центре Москвы уже есть граффити, вполне сравнимые с современными с западными образцами.

Мы видим только общую причину «отставания от Запада», равно относящуюся к граффити, рок-музыке и т.д., то есть к «неразвитости» молодежной культуры в целом. Она связана с вышеизложенным пониманием юности как периода ролевого эксперимента: дело в том, что в России этот период очень сильно ограничен во времени. Время, когда молодой человек уже «вышел» из детства, но еще «не работает», в России гораздо короче, чем на Западе. Наиболее распространенный показатель этого — количество лет, проведенных в учебных заведениях того или иного типа. Если средним образованием у нас обеспечены большинство подростков, то процент студентов среди молодежи и продолжительность обучения в высших учебных заведениях в России ниже, чем на Западе. Следует отметить, что даже развитие рыночных отношений даст свой положительный эффект (увеличение срока, отпущенного на «молодость» в жизни каждого человека) далеко не сразу, так как пока молодежь очень сильно требуется на рынке труда. Происходит это в силу того, что из-за своей большей образованности и способности «включиться» в рынок молодежь пользуется даже бо́льшим спросом, чем люди средних лет. Сейчас срок начала «взрослой» жизни наступает раньше, чем это было при социализме. Наиболее зримое доказательство этого — двадцатилетние торговцы и менеджеры. Таким образом, силы «нынешней» молодежи уйдут (в лучшем случае) на построение рыночной экономики, а молодежной культуре (и молодежным граффити как ее части) придется ждать следующего поколения молодых.

И. ПОЛУЭХТОВА

Штрихи к портрету

На смену прежним поколениям отечественной киноаудитории («шестидесятникам», «детям застоя»), изученным социологами без преувеличения вдоль и поперек, пришло новое. Кто они, какие они — российские кинозрители эпохи коммерциализации и вестернизации кино? Результаты социологического опроса московских старшеклассников (9 — 11 классы), который был проведен сектором социологии кино НИИ киноискусства в конце 1995 года, позволяют сделать некоторые штрихи к портрету нового поколения отечественной киноаудитории.

В отличие от прежних кинозрителей, нынешние почти не ходят в кинотеатры. 20 процентов опрошенных школьников последний раз были в кинотеатре год назад, 50 процентов — даже более года. (За прошедшие полгода в кинотеатрах побывали 22 процента старшеклассников.) Однако это не означает, что новое поколение любит кино меньше, чем предыдущие. Просто сегодня гораздо больше альтернативных возможностей просмотра фильмов по видео, по телевидению, в последние годы число телевизионных каналов (метровых, дециметровых, кабельных, специализированных спутниковых киноканалов и пр.) стремительно увеличивается. Но кино и для нынешнего поколения остается «важнейшим из искусств», удерживая первенство даже в конкуренции с популярной музыкой: об интересе к ней заявили 71 процент подростков, а к кино — 84 процента.

Кроме того, своеобразие кинематографических условий, в которых происходит формирование нового поколения кинозрителей, определяется процессами коммерциализации и американизации российской экранной культуры. Редкое, почти недоступное для прежних поколений зрелище с клеймом «Made in USA» стало повседневным явлением. Новое поколение киноаудитории приобщено к американскому кино в гораздо большей степени, чем к отечественному. Старшеклассники лучше знают американские фильмы, чем современные (то есть созданные в 90-е годы) российские.

СООТНОШЕНИЕ ЮНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ, НАЗВАВШИХ ЗАПОМНИВШИЕСЯ РОССИЙСКИЕ И АМЕРИКАНСКИЕ ФИЛЬМЫ

Количество названных фильмов	Назвавшие российские фильмы (%)	Назвавшие американские фильмы (%)
1	29	18
2	15	25
3	10	24
4 и более	0	5

То, что молодым в целом нравится американское кино (тех, кому вообще не нравится, оказалось всего 3 процента и еще 7 процентов ответили «скорее не нравится, чем нравится»), не означает, конечно, что они не любят и не смотрят отечественные, европейские, латиноамериканские фильмы. Но в том случае, если бы кинотеатры предлагали широкий выбор фильмов производства разных стран, 41 процент старшеклассников выбрали бы для просмотра американский фильм, и только 26 — отечественный, 13 — французский, 9 — индийский, латиноамериканский и прочие.

Низкой конкурентоспособностью российских фильмов на внутреннем рынке, и прежде всего ее плачевными экономическими последствиями, давно уже обеспокоены сами кинематографисты. Но мало кого всерьез волнует социокультурный аспект проблемы. При переходе к рынку отечественный кинематограф утратил часть своих важнейших социокультурных функций. Кино, внедряя в сознание масс некие идеологемы и мифы, формирует те или иные стереотипы экономического, политического, социального мышления и поведения. Сегодня эту функцию гораздо эффективнее выполняют не отечественные, а американские фильмы. Составляя повседневную «духовную пищу» молодых, они участвуют в процессе социализации, влияя на формирование социальных установок и ценностных ориентаций.

Как показало социологическое исследование, около 80 процентов молодых приверженцев американского кино и около 10 процентов его не приемлющих[1] различаются и своими жизненными установками, и ценностными ориентациями. Среди первых, например, более явно выражена ориентация на достижение жизненного успеха.

Традиционная для американской культуры ориентация на личный успех включает в себя достижение высокого материального положения и социального статуса. Американское кино породило целую мифологию жизненного успеха. Около 70 процентов приверженцев американского кино среди старшеклассников считают наиболее важным в жизни «работать и зарабатывать много денег», а каждый четвертый хотел бы «иметь много денег, вести «красивую» легкую жизнь, но не работать». Интересно, что среди той части молодого поколения зрителей, которая не любит американское кино, значительно меньше как ориентированных на работу, приносящую хороший заработок (48 процентов), так и сторонников «легкой жизни» (13). С другой стороны, среди противников американского кино почти каждый второй (48 процентов) считает важным иметь творческую, хотя и малооплачиваемую, работу, а среди его поклонников — только каждый пятый (21).

Приверженцы американского кино ориентированы на престижные, «модные» и (или) гарантирующие высокий заработок профессии. Почти каждый третий поклонник американского кино хотел бы стать бизнесменом, предпринимателем, экономистом или банкиром (29 процентов), каждый четвертый — юристом (25). В то же время юные зрители, не являющиеся приверженцами американского кино, значительно реже стремятся стать бизнесменами (19 процентов) или юристами (8).

Ориентация на жизненный успех у поклонников американского кино проявляется и в желании стать известными, знаменитыми. К этому стремится почти каждый третий поклонник американского кино, в то время как среди его противников таких в два раза меньше. Со стремлением к известности и славе, очевидно, связана и гораздо чаще встречающаяся в группе приверженцев американского кино ориентация на такие профессии, как артист (12 процентов), фотомо-

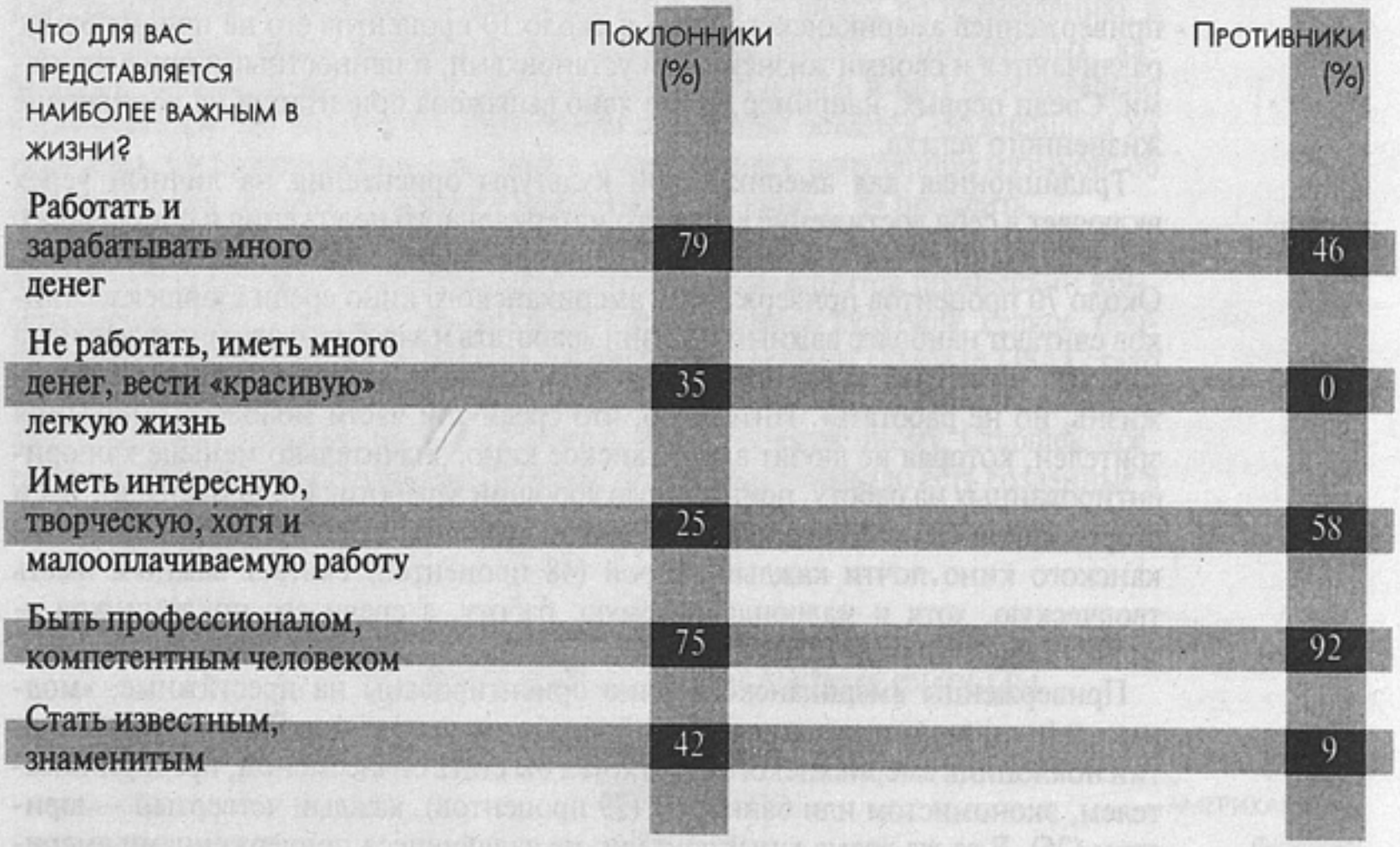
[1] Речь идет о группах, выделенных согласно ответам на вопрос: «Нравится ли вам в целом американское кино?» Ответившие твердое «да» и «скорее да, чем нет» отнесены к группе поклонников (приверженцев) американского кино, ответившие «нет» и «скорее нет, чем да» — к его противникам.

дель (10), поп-звезда (8), писатель (8). Среди противников американского кино число ориентированных на эти профессии, за исключением одной — артиста (10 процентов), не превышает 2 процентов.

Традиционные для американской культуры ценности — предприимчивость и изобретательность — проявляются в американском кино прежде всего в образе героя, для которого характерны инициатива, готовность к риску и конкуренции. Эти качества считают необходимыми и важными для достижения своих жизненных целей 60 процентов юных приверженцев американского кино и 30 процентов, не являющихся его поклонниками.

Примечательно, что та часть нового поколения киноаудитории, которая негативно относится к американским фильмам, исповедует иные ценности. Хотя эта группа исчезающе мала (3 процента) и, с точки зрения статистической, не является репрезентативной, уместно вникнуть, что представляют собой ее ценностные ориентации и социальные установки, сильно контрастирующие с ценностями твердых приверженцев американского кино[2].

НАИБОЛЕЕ ВАЖНЫЕ ЖИЗНЕННЫЕ ЦЕННОСТИ ТВЕРДЫХ ПОКЛОННИКОВ И ТВЕРДЫХ ПРОТИВНИКОВ АМЕРИКАНСКОГО КИНО

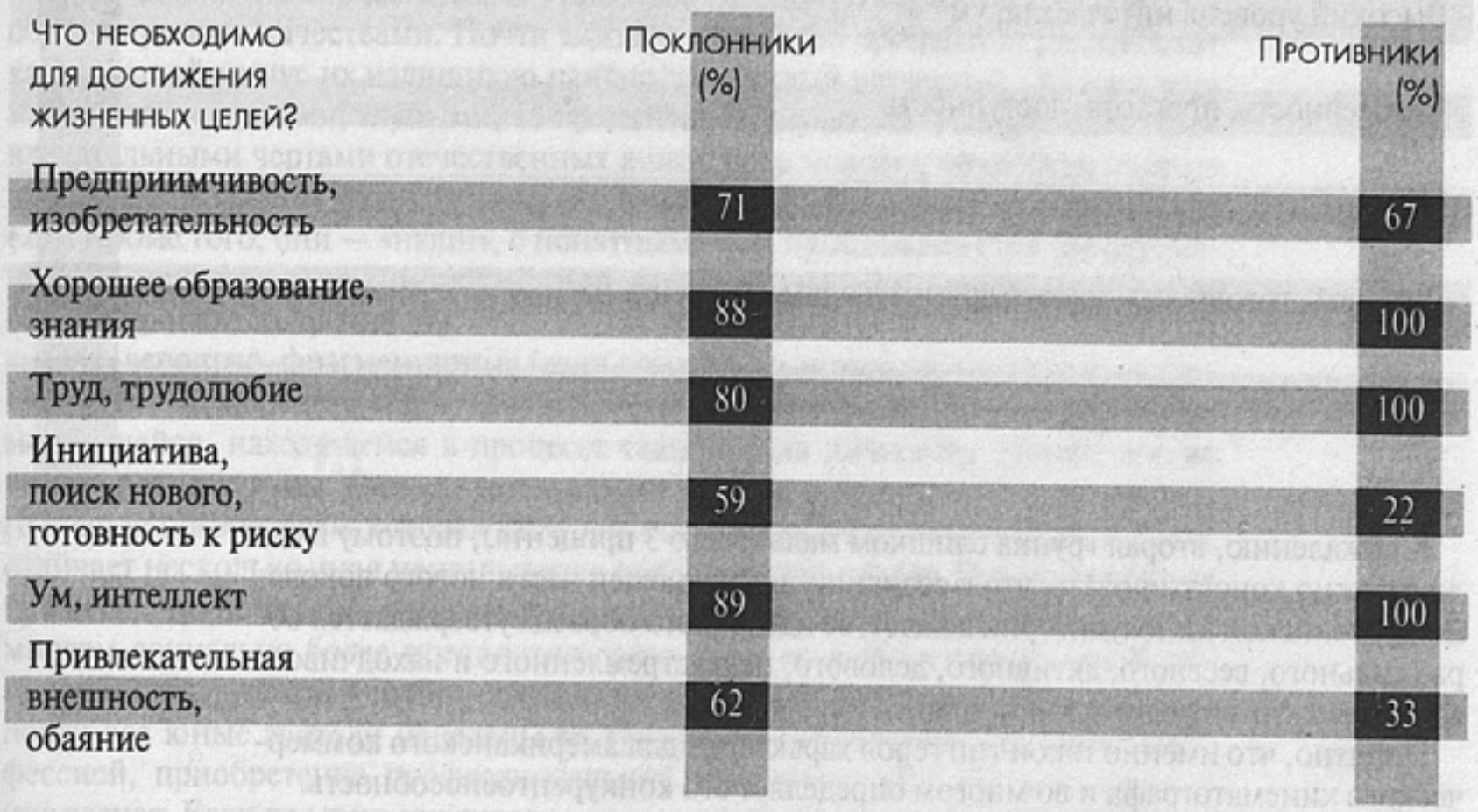


Примечательно также, что среди ребят, не принимающих американское кино, гораздо больше, чем среди его твердых приверженцев, тех, кто хотел бы стать ученым (46 процентов против 5), учителем (15 против 5), врачом (15 против 7), военным (23 против 3).

Существенно расходятся и представления о том, что необходимо для достижения жизненных целей.

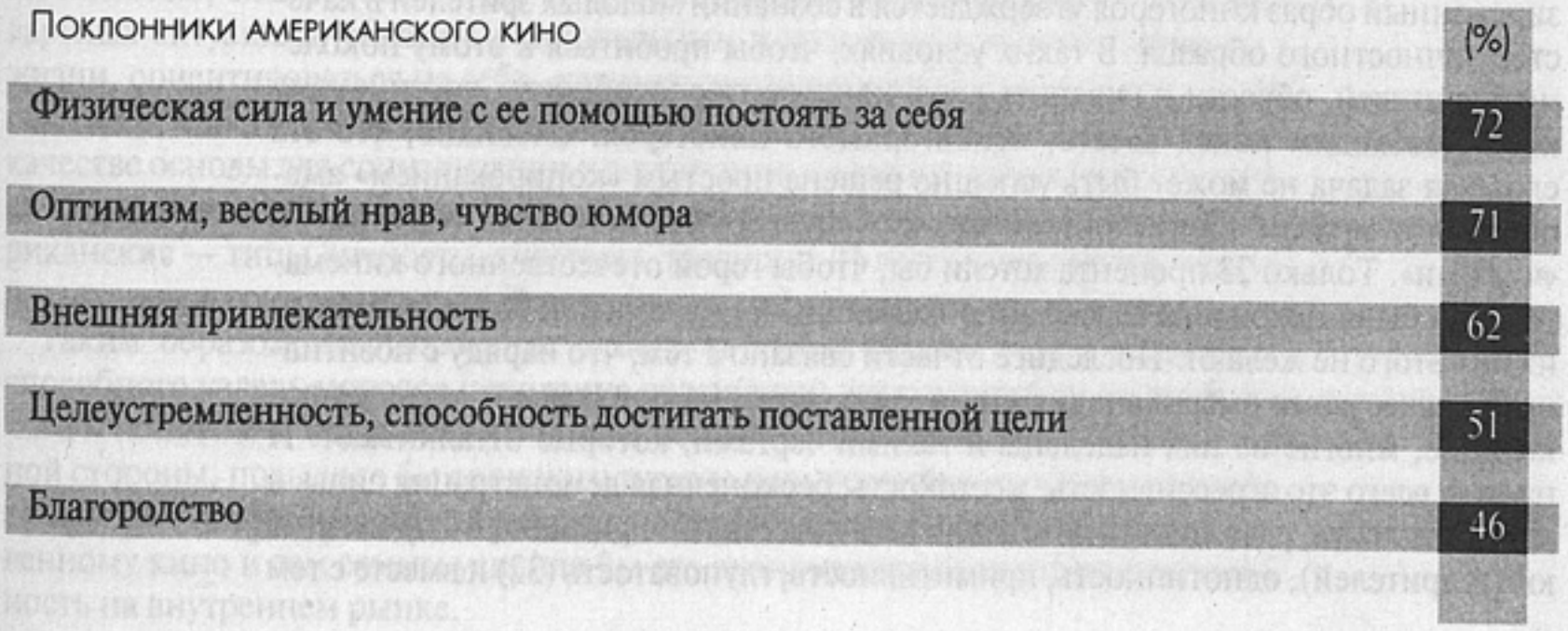
[2] Речь в данном случае идет о тех группах молодых зрителей, которые на вопрос: «Нравится ли вам в целом американское кино?» ответили твердое «нет» или твердое «да».

СРЕДСТВА ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ЖИЗНЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ ТВЕРДЫХ ПОКЛОННИКОВ И ТВЕРДЫХ ПРОТИВНИКОВ АМЕРИКАНСКОГО КИНО



В то время как среди поклонников американского кино значительно больше тех, кто для достижения своих жизненных целей считает необходимым предприимчивость, инициативность, готовность к риску и привлекательную внешность, противники американского кино рассчитывают прежде всего на ум, хорошее образование, прочные знания и труд. И в своих любимых киногероях эти ребята ценят иные качества, нежели поклонники американского кино.

РЕЙТИНГИ НАИБОЛЕЕ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНЫХ КАЧЕСТВ КИНОГЕРОЯ СРЕДИ ПОКЛОННИКОВ И ПРОТИВНИКОВ АМЕРИКАНСКОГО КИНО



Противники американского кино	(%)
Высокий уровень интеллекта, ум	77
Человечность, простота, доступность	69
Оптимизм, веселый нрав, чувство юмора	54
Чуткость, готовность помочь другим людям, защитить их	46
Благородство	46

К сожалению, вторая группа слишком мала (всего 3 процента), поэтому в целом можно констатировать, что в сознании подавляющей части нового поколения российской киноаудитории в качестве идеального образца утверждается образ сильного, веселого, активного, делового, целеустремленного и находчивого в критических ситуациях киногероя.

Понятно, что именно такой тип героя характерен для американского коммерческого кинематографа и во многом определяет его конкурентоспособность.

Отсутствие в современном российском кино героя, который отвечает потребностям и ценностным ориентациям нового поколения, привело к тому, что зрителю практически не с кем идентифицироваться, не на кого равняться среди своих соотечественников. С другой стороны, американский кинематограф, заполняющий повседневный кинодосуг молодых зрителей, предлагает своих героев, становящихся их кумирами. В результате личность молодого человека сегодня во многом кроится по образцу и подобию не «своих» (отечественных), а «чужих» (американских) киногероев. Так, почти каждый второй старшеклассник (48 процентов) хотел бы быть похожим на американских киногероев (желание быть похожими на героев отечественных фильмов выразили только 30 процентов). Почти каждый четвертый считает, что герои американских фильмов ближе по духу, целям, поведению. Как написал один юный зритель: «Герои американских фильмов нравятся тем, что понятны мне и отражают те идеалы, к которым я стремлюсь». Герои отечественных фильмов оказались ближе и понятнее только 15 процентам молодых.

Принципиальное социокультурное последствие того, что российский кинематограф утратил конкурентоспособность, заключается в том, что американизированный образ киногероя утверждается в сознании молодых зрителей в качестве личностного образца. В таких условиях, чтобы пробиться к этому поколению зрителей, обрести и укрепить свою конкурентоспособность, российскому кино необходим поиск своего, неповторимого киногероя. Очевидно, что эта сложная задача не может быть успешно решена простым «копированием» американской модели. Юные зрители хорошо ощущают разницу между «своими» и «чужими». Только 23 процента хотели бы, чтобы герои отечественного кинематографа были похожи на героев американского, в то время как более половины из них этого не желают. Последнее отчасти связано с тем, что наряду с позитивными качествами американских киногероев, которые привлекают молодое поколение, многие из них наделены и такими чертами, которые отталкивают. И прежде всего это агрессивность, жестокость, бесконечная демонстрация силы, а также наглость, развязность поведения (эти качества не приемлют 40 процентов юных зрителей), однотипность, примитивность, глуповатость (32) и вместе с тем

«надуманность», нереальность американских киногероев, которую отмечает каждый пятый из опрошенных.

Любопытно, что отечественные киногерои не удовлетворяют юных зрителей совсем другими качествами. Почти каждый третий (30 процентов) расценивает как большой минус их излишнюю наивность, каждый четвертый (26) называет их идиотами, тупыми, глупыми, 18 процентов — скучными и занудными. Привлекательными чертами отечественных киногероев молодое поколение считает хорошее и понятное нам чувство юмора (35 процентов), доброту, душевность (25). Кроме того, они — «наши», с понятными нам проблемами (18). Не случайно, что отечественные киногерои чаще, чем американские, вызывают сочувствие (19 процентов против 11).

Эти, вероятно, фрагментарные (если принять во внимание сложность любых «замеров» ценностного мира, тем более что речь идет о ценностном мире формирующейся, находящейся в процессе становления личности) данные все же весьма показательны. Они свидетельствуют хотя бы о том, что ту часть молодого поколения зрителей, которая категорически не приемлет американское кино, отличает несколько иная ментальность, особый взгляд на мир. И невозможно не признать, что ценности, которые они исповедуют, их жизненные ориентации во многом социально более предпочтительны, и уж во всяком случае они более привязаны к русской «почве», традициям российской культуры. Так, скажем, почти все юные зрители нацелены на трудовую деятельность, овладение профессией, приобретение профессиональной компетентности, но мотивация у них разная. Если для приверженцев американского кино на первый план выдвигается мотив обогащения, «красивой» жизни, известности и славы, то в группе его противников — потребность в творчестве, самореализации, определенная профессиональная ориентация. Ученый, учитель, врач, военный — едва ли не самые традиционные профессии русской интеллигенции.

Конечно, условия жизни, резко изменившаяся в последние годы социальная среда предъявляют новые требования к личности, требуют иной ее «социограммы». Вместе с тем выявленные нами тенденции позволяют говорить о том, что формирование личности и социализация нового поколения российской киноаудитории происходят под значительным влиянием американского кино и тех ценностей, которые оно несет.

Эти ценности, конечно, во многом отвечают и потребностям российского общества на данном этапе его развития, и потребностям отдельной личности, помогая более безболезненно адаптироваться к жестокой, конкурентной социальной среде. Действительно, молодым сегодня, чтобы выжить и занять достойное место в жизни, необходимо уметь быстро приспосабливаться к изменяющимся условиям, обладать социальной активностью, целеустремленностью и предприимчивостью, способностью находить оптимальные решения проблем в нестандартных ситуациях, обладать рациональным и прагматическим отношением к жизни, ориентироваться на себя, стремиться к успеху и т.д. Вместе с тем эти западные ценности в «чистом» виде не могут быть у нас безоговорочно приняты в качестве основы для социализации и воспитания молодого поколения, поскольку они возникли и культивировались, опираясь на другие — европейские и американские — типы личности, культуры, традиции. И потому их прямая «трансплантация» в социальное тело России чревата негативными последствиями.

Таким образом, формирование нового типологического образа киногероя, способного увлечь молодое поколение российской киноаудитории, героя близкого и понятного, отражающего цели и ценности современной молодежи, с одной стороны, повысило бы социокультурную роль российского кинематографа, а с другой — способствовало бы привлечению зрительского внимания к отечественному кино и тем самым усилило бы его экономическую конкурентоспособность на внутреннем рынке.

Постскриптум к ненаписанному

ДМИТРИЙ БЫКОВ

...Нас вообще очень мало, почему мы и чувствуем себя как в террариуме или, если нужно более приличное слово со сходным окончанием, как на просцениуме. Направлен, казалось бы, весь свет: дерзай! — ан, дерзать невозможно, и причин тому хватает — от ситуации конца века с пресловутой постмодернистской исчерпанностью всех идей, до врожденной нашей анемии, поскольку последние десять лет русской истории успели внушить нам мысль о тщетности всех попыток. В самом деле, страна бьется, как рыба об аквариум, вот уже десять лет, а все ни с места, по некрасовской гениальной формуле:

Здравствуй, умная головка,
Ты давно ль из чуждых стран?
Кстати, что твоя «поповка»,
Поплыла ли в океан?
— Плохо, дело не спорится,
Опыт толку не дает,
Все кружится да кружится,
Все кружится — не плывет.
— Это, брат, эмблема века.
Если толком разберешь,
Нет в России человека,
С кем бы не было того ж.
Где-то как-то всем неловко,
Как-то что-то есть грешок...
Мы кружимся, как «поповка»,
А вперед ни на вершок.

Начнем с того, что поколения как такового нет и быть не может: слишком в России убыстрилась история. Лично я придерживаюсь того не особенно оригинального мнения, что никакой исторической спирали не существует, а есть некое вертикальное развитие в смысле техники и чистый маятник в смысле социологии. В истории противоборствуют всего два начала — идея личной свободы и идея общественного блага, и в человеческой личности общее и индивидуальное уравновешены ровно так, что тоталитаризм сменяется вольницей, диктат — попустительством, толпа — сборищем атомизиро-

ванных одиночек, явно неспособных делать общее дело.

Божьи мельницы мелют медленно, и оттого средневековье успевало смениться Ренессансом за несколько веков, после чего еще несколько веков потребовалось на то, чтобы идея личной свободы потихоньку утомила всех и выродилась в якобинский террор. Обычно поколение формируется каким-то одним событием, которое и дает ему имя: фронтовики, дети XX съезда, жертвы августа 1968 года... О людях, которым к 1985 году было четырнадцать — восемнадцать лет, толком и не скажешь, чем они сформированы: перестройкой образца поздних 80-х, разочарованием рубежа последних десятилетий или автократией середины 90-х. Слишком много было событий, притом взаимоисключающих, чтобы поколение могло как-то сформироваться и сориентироваться, выработать сколько-нибудь стойкие идеалы: вот тебе апрель 85-го, вот Чернобыль, вот Октябрьский пленум 87-го, а там зачастило: Карабах-87, Спитак-88, Тбилиси-90, Вильнюс-91, Москва-91, Москва-93, Чечня-94, Буденновск-95, выборы-96... Каждого такого события хватило бы на формирование генерации: подумаешь, наши танки на чужой земле! Тут чеченские боевики на нашей, и ничего! Полных поворотов кругом можно насчитать такое количество, что воленс-неволенс тычешься, как после долгого раскрута с завязанными глазами при игре в жмурки: то интеллигенции вообще быть не должно, потому что выживает сильнейший, то мы любим культуру и восстанавливаем самодержавие — православие — народность, то мы интернационалисты, то мы ксенофобы, то войны мы не хотим, то в бой готовы... короче, скучно все это. Все по известной трагедии Виктора Шендеровича в одном акте:

Человек (*входя с двумя чемоданами*). Здесь жить нельзя!

Уходит. Возвращается с другой стороны сцены:

— И там тоже!

Садится на чемодан, обхватив голову руками.

Скомпрометирована тоталитарная система, скомпрометирована демократия, скомпрометировано межеумочное состояние, порожденное вынужденным компромиссом между национальной и демократической идеями. Ни одна мысль недодумана до конца. Признавая за нациями право на самоопределение, мы так и не пришли к обязанности самоопределиться: просто подумать, кто мы такие. Россия не знает, империя она или республика, годится ей демократия или не годится, Чубайсу ей верить или Коржакову... В России замараны все. Сформировать поколение в таких условиях невозможно.

Иное дело, что есть несколько очень разных, довольно талантливых людей (их немного), объединенных общими чертами. Какие общие черты могли в такой сборной солянке выкристаллизоваться — вопрос другой. Говорить приходится о тех, кому от двадцати пяти до тридцати пяти — то есть кто к началу разрешенной свободы кое-что соображал. В кино я назову прежде всего Месхиева и Тодоровского-младшего (чуть поодаль — Охлобыстина), в поэзии — Михаила Щербакова, Инну Кабыш, Вадима Пугача и Марата Муканова, в прозе — Виктора Пелевина, Дениса Горелова, Михаила Смоляницкого, Ирину Кузнецову, в музыке — Антона Софронова... В этот список заведомо не включаются многоречивые, истеричные барды державности вроде Александра Терехова, с его надрывной стилистикой и

учительским самолюбованием (а как начинал сдержанно!), не рассматриваются здесь и личности вроде Ренаты Литвиновой, поскольку сценарии ее откровенно плохи, а где там кончается искусство и дышит почва и судьба — судить не мне; по-моему, нигде не дышит.

Так вот, в условиях невесомости ничто так не ценится, как притяжение. Я помню магнитные ботинки в дилогии Ричарда Викторова «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной», гениальное было кино: у них там невесомость, но им надо перейти из одного отсека корабля в другой. Что же они делают, государи мои? Они надевают магнитные ботинки и ну фигачить по железному полу! Так и дошли. Нет нормального притяжения — создадим искусственное. Все, кто в этом поколении чего-нибудь добился, только тем и отличались, что в любые другие времена вписывались бы в классическое определение лишнего человека, данное Владимиром Гусевым доктору Живаго: лишним называется человек, чьи ценностные установки не зависят от эпохи. Поскольку время больше не диктует никаких ценностей, преуспевают только лишние люди. То есть все, кто в принципе способен выработать себе ценностную установку и тем преодолеть энтропию.

Установки эти, как правило, — на имманентные ценности, поскольку внеположные человеку себя скомпрометировали навеки. Одни, подобно Щербакову, обожествляют одиночество, независимость, свободу и отчаяние: позиция романтическая. Другие, подобно мне, обожествляют семью, любовь, частную жизнь, суп, праздники взаимопонимания.

Следующей врожденной чертой поколения выступает прагматизм. Поскольку теоретизировать можно о чем угодно, и чаще всего это ни к чему не ведет, а выживать в наших условиях надо самым прагматическим способом — четко рассчитывая свои силы и зная, как и где засветиться, не говоря уже о простых вещах вроде заработка и публикаций. И, наконец, это поколение привыкло рассчитывать только на себя, поскольку никто никогда им сроду не занимался, а культурой в России традиционно занимаются двумя способами: либо душат в объятиях, либо бросают на волю ветров без запаса пищи.

Вообще меня всегда занимал вопрос о пресловутой светоносности человеческой природы: что в нас преобладает — стадность, хищничество или добро, взаимовыручка? Что вообще является главным действующим фактором эволюции — борьба за выживание или взаимопомощь? Дарвин думал одно, а Кропоткин, выведенный А.Мелиховым в «Горбатых атлантах» под именем Сабурова-старшего, — совсем другое. Очень утешительно было бы вслед за Сабуровым-старшим полагать, что мы не жрем друг друга, а напротив — взаимовыручаемся. Мой собственный опыт, в том числе и армейский (а нашему поколению повезло и в армию сходить, будучи студентами), подсказывает как будто, что люди более склонны к взаимовыручке и в последний момент в них включается некий тормоз, позволяющий удержаться от крайнего зверства. Иначе человечество давно бы самоуничтожилось, так что я склонен думать, что божественное начало в нас преобладает над зверским. Это, кстати, дает серьезнейшую подпорку моей врожденной и инстинктивной вере в Бога (не имеющей никакого отношения к вере в загробную жизнь, относительно которой я пребываю в неведении и надеюсь в нем пребывать как можно долее).

Если нескольких голых людей выбросить на голую землю (что в известном смысле и было

с нами проделано в 1985 — 1995 годах при компрометации всех мыслимых и немыслимых ценностей), они в конечном итоге, мне кажется, будут друг друга выручать — при условии, что их жизнь не будет уж совсем скотской. Так что я сложно отношусь к «Повелителю мух». На моей памяти несколько детей, сбегавших из дому и годами шлявшихся где попало, возвращались и обзаводились семьями. В общем, коллизия дезориентированности блестяще отыграна в сэлинджеровском «Кэтчере в раю», так что я не вижу необходимости развивать ее дополнительно. Все мы в той или иной степени Холдены Колфилды (не скажу Джерри Рубины, ибо Джерри Рубина метафизическая проблематика интересовала меньше, чем собственное паблисити), и все мы вернулись в семьи, в традиционные ценности, в любовь и дружбу... Пройдя сквозь болезненные и дурные времена постмодернистских или некрофильских, чернушных или цитатных экзерсисов, кино вернулось к добротной и гуманистической мелодраме (которую так блестяще сделал Тодоровский-младший в «Любви» и которая торчит у него даже сквозь эстетский холод «Подмосковных вечеров»). Постепенно, изнутри, из миража — из ничего — из сумасбродства моего стали нарастать прежние простые, удобные и надежные ценности вроде любви, взаимопомощи, дружбы, творчества... Персонажи тусовки стали чувствовать себя еще хуже, чем в террариуме: так же на виду и так же в стекле, у прозрачной и непроходимой стены. И тусовка выродилась, что уже вполне очевидно. Остались ценности творчества и труда. Так что у нас трезвое и честное поколение, не чуждающееся гуманизма: напробовались люди разных вариантов самоуничтожения (от богемной саморастраты до наркотиков) и поняли в сердце своем, что нет спасения, кроме почвы. Только почва эта должна быть не тождественна Отечеству и, следовательно, почвенничеству. Это должен быть островок, насыпанный по песчинке из собственной жизни. Во всяком случае, никакие болезненные извращения вроде споров до хрипоты о прекрасном, что ненавистны прозаику Валерию Попову, здесь больше не проходят.

А проходит — жизнь: летом собирать ягоды и варить варенье, зимой пить с этим вареньем чай. Впрочем, может быть, это я только о себе говорю, ибо мой любимый русский публицист XX века — Розанов, а настольная книга — исследование Синявского о нем. И ежели бы не любовь к Розанову, столь характерная для моего поколения, я не стал бы так самоуверенно распространять собственные страхи и надежды на всех остальных.

Единственное — выживать устаешь. Пишешь-пишешь, переводишь-переводишь, а до зарплаты все равно едва хватает. Утомительная у нас страна и утомительная жизнь, но зато свобода.

В сходные времена Розанов заклинал читателя: строй свой дом, и Бог не оставит тебя. Осмеливаясь присоединиться к этому призыву, я хотел бы только напомнить излюбленный свой тезис о том, что никакое искусство не стоит жертв и что жизнь выше литературы, кинематографа, живописи, боди-арта... Жизнь лучше смерти, любовь выше нелюбви, сапоги не исключают Рафаэля и вообще не имеют к нему никакого отношения. Кроме, любви и взаимопонимания, все фигня. Кроме как своим, мы никому ничего не должны.

И поэтому люди моего поколения смогут иногда обращаться друг к другу с паролем вроде:

— В 1996 году мне было двадцать семь лет...

— А мне двадцать восемь. Будь здоров!

В.БИБИХИН

Апокалипсис

Альбрехт Дюрер. Из цикла «Апокалипсис». 1498. «Иоанн глотает книгу»

Говоря «апокалипсис», я понимаю это слово так, как оно сразу слышится, — наказание, страшный суд. Известно, как оно слышится во Франции: негромко. Апокалипсис здесь делегируют в Мексику, в Югославию, в Россию, где Чернобыль, по-украински могущий значить полынь, был понят в свете стиха 11 главы 8 Апокалипсиса Иоанна Богослова: «Эта звезда называлась Полынь; и третья часть вод сделалась полынью, множество людей умерло от питья их, потому что они сделались горькими»[1]. В начале 1993 года ко мне трижды обращались на улицах и в подмосковной электричке молодые люди, члены секты, объявляя конец света в ноябре. Потребовались специальные усилия органов правопорядка и церкви, чтобы приглушить активность этой секты, но еще долго повсюду в Москве можно было видеть обрывки портрета молодой миловидной дамы, называющей себя одновременно богом и богоматерью.

Сведения об апокалипсисе — понимая под ним не текст, а вещь, откровение, суд, последний, окончательное прояснение того, что мы такое, как мы существуем, почему, для добра или зла, в каком отношении к другим формам жизни, — сведения на этот предмет отсутствуют замечательно прочным образом. Каждый человек делает то что делает ради хорошего или лучшего, каждому наверное очень хотелось бы знать, к чему сведется в конечном счете его поведение в мире. Ни благополучия, ни известности среди людей, ни суждения ближних тут недостаточно; невероятно, что к нему сводится все что можно сказать. Никогда не знаешь, не повернется ли все что говорит мир в конце концов — но каких концов? — иначе. Мы ожидаем — или уже не ожидаем — другого суда. Он нам между прочим и обещан не только в религиях, но и в философиях тоже, которые говорят о концах и началах, о целях и назначениях. Правда, нам преподали с другой стороны, что все это теперь изменено и метафизика деконструирована вместе со всем логоцентрическим дискурсом.

От этой ситуации — нашей, моей — можно отталкиваться. Я вхожу в храм св.Иоанна Евангелиста на Монмартре, и первый же плакат меня предупреждает: «Вы сказали «апокалипсис»? Термин «апокалипсис» никогда не был синонимом «катастрофы», даже если он отсылает к особо скорбным событиям!.. Эта книга несет в себе безмерную надежду». В середине Европы больше нет никакого апокалипсиса. С апокалипсисом покончено. Он расправился сам с собой. Благодаря тонкой современной деконструкции апокалипсис дошел наконец до апокалипсиса и можно видеть или определенно предвидеть исчезновение этой темы.

В сказанном нет иронии. Журналисты и публицисты могут говорить во Франции, в Америке и в России все что им вздумается. Люди с воображением и вкусом к драме могут сколько угодно кричать, что мир слеп или ослеплен, что конец истории приближается или что он нас уже поглотил. Нам лучше известно: апокалиптический дискурс служит единственно для того, чтобы сделать нас внимательнее к идеологии и энергичнее в наших деконструкциях. Всякая манипулирующая речь, а язык апокалиптики явно намерен нас поправлять, исправлять, направлять, неизбежно играет на неизвестностях, пугает фантомами, тем менее уловимыми, чем более уловляющими. У нее давняя традициция. Но между прочим Церковь с ее авторитетом, во многом ли она опирается на то, что объявлено или считают, что объявлено, в заключительной части Благой Вести? Именно Церковь учит нас не злоупотреблять последним (и, кстати сказать, не случайно поставленным на свое место) текстом второй части

Прочитано на семинаре Ютты Шерер 14 июня 1994 года в Доме наук о человеке в Париже.
Мы надеемся, что концепция автора, известного современного философа, которая представляется нам сколь спорной, столь и репрезентативной для нашего времени, вызовет читательский отклик.
Орфография и пунктуация автора сохранены.
[1]Здесь и далее цитаты из Нового Завета даны в переводе автора.

евангельского канона. Прежде чем подступиться к нему, учат нас Церкви, возьмите на себя труд прочесть литературу по толковательному богословию и только потом пробовать из того, что Иоанн, возлюбленный ученик Сына Божия, видел в давние времена на острове Патмос, выводить рецепты для сегодняшнего дня.

По отношению к апокалипсису мы даже и не в пустоте и неизвестности. Такая ситуация была бы еще крупицей апокалипсиса, его смысла, системы, повадки или жеста. Но нет ничего подобного, вовсе ничего. Просто никаких сведений. Никакой информации, которую нельзя было бы интерпретировать по меньшей мере в двух разных смыслах.

Можно посмотреть и с другой стороны. Наша ситуация, наше местоположение в апокалиптической топологии несказуемы в техническом смысле этого слова. Потому что мы заперты, огорожены, отгорожены от апокалиптического пейзажа нашим языком, просто всяким человеческим языком. Невозможно разглядеть красный цвет глядя через красное стекло. Невозможно ничего сказать о суде над всеми судами, о последнем страшном суде и его сути — о том, что вообще значит суд, — когда мы с самого начала, априори, потому что просто не умеем иначе, заранее уже привязаны к неизбежной необходимости суждения. Сам наш язык (понимать ли его как средство или как среду, это все равно) оказывается неисправимо непрозрачным именно в том что касается суждения. Разве не всякая фраза нашего современного языка сама по себе уже суждение, сентенция, то есть решение? Невозможно судить о природе суда, судя, вынося суждения; его природа от нас ускользнет в самом акте, в самом факте постоянной невольной привязки к суждению. Говоря, мы растворяемся в самом жесте — жесте суждения, к которому мы хотели бы встать в свободные отношения. Свободными они тогда значит не бывают и не могут быть?

О чем тогда речь? Если каждая наша фраза, всякая наша мысль — это суждение и приговор, то не заставляет ли это нас успокоиться на том, что апокалипсис — наш воздух, что он принадлежит человеческой природе и апокалиптические представления только заостряют, суммируют тот постоянный судяще-вскрывающе-установочный жест, который стало быть принадлежит к нашей человеческой ситуации? В самом деле, во всяком нашем поступке, от отметки, которую преподаватель ставит ученику, до решения, начинать или нет третью мировую войну, и еще раньше, во всякой нашей фразе мы обнаруживаем, что втянуты в суждение, захвачены апокалиптической машиной. Да или нет?

Не обязательно. В формуле, может быть, перескакивающей через несколько ступенек, но которая явно никому не покажется ни притянутой, ни неизвестной, можно сказать просто, что структура «фразы», какой нас учит грамматика, с субъектом, с глаголом, который служит предикатом, то есть суждением, часто еще и с объектом, это историческая формация проблематичного происхождения и велящая много о чем задуматься; особенно о том, что эта схема высказывания как суждения и не связана по сути с природой речи, и не обязательна для работы языка.

Ольга Седакова в «Похвале поэзии» рассказывает, из какой почвы выросла ее поэтическая речь. Путь, по которому она шла, был не развитием, развертыванием, совершенствованием принятых норм языка, не техническим овладением его средствами. Как раз наоборот: «Я не могла построить грамматически связной фразы. Многие этого не могут, но не в такой мере. Родители, испуганные моей крайней неспособностью «выражать мысли», заставили меня пересказывать книги. Это не помогло: я стала, читая, заучивать наизусть целые абзацы и периоды и их повторять. Грамматический идиотизм процветал в промежутках. Построить свою нормальную фразу казалось мне чем-то пошлым и бессовестным, будто, выговаривая и тему, и рему и все между собой увязывая в роде и числе, я рядюсь в чужое платье — и нехорошее при этом. Многие испытывают чувство неудобства перед «громкими» или ходульными словами. Для меня таким «громким словом» была связная речь вообще»[2]. Как высказаться, когда не умеешь структурировать фразу? Поэт говорит, но не потому что преодолел свою неспособность высказывать суждения; он в родстве со словом именно в меру этой своей неспособности.

[2] «Волга», 1991, № 6, с. 136 — 137.

А в философии? Хоть эта наука по крайней мере обязана наверное двигаться, формироваться на базисе суждений, сентенций? Греческая философия, говорят нам, началась когда изобрели дефиницию, которая, добавляют для сопоставления, отсутствует к примеру в Библии. Странное мнение, хотя и очень распространенное, как впрочем и другое такое же странное мнение, что поэты и писатели должны быть людьми владеющими высшим грамматическим и лексическим мастерством. Демаркационная линия проходит не между поэтами и всеми остальными, а между поэтами, научившимися манипулировать лексикой и синтаксисом, и поэтами, никогда по своей натуре не дерзавшими распоряжаться словом. Эти неумелые поэты гораздо ближе ко всем остальным, чем к большинству тех, кто называет себя литераторами. Что касается философов и их мнимых дефиниций, стоит вспомнить хотя бы один факт, а именно роль тавтологии, может быть фундаментальную, в философской традиции. А есть А. Бытие сущее есть, существует, объявляет Парменид; не-бытие, не-сущее не существует. Бог есть Бог. Тавтология — это суждение, сентенция, высказывание в смысле дефиниции? Или тавтология скорее отмена суждения, всякого и вообще?

Не обязательно тонуть в проблеме суждения. Достаточно — но и необходимо — видеть, что суждение и то, что за отсутствием лучшего можно пока называть природой языка, не обязательно тянутся друг за другом, как небо и голубое. Если чтобы яснее разглядеть, что это такое, наш язык, надо поглядеть на слово у поэтов и мыслителей, то пожалуй мы и не обязательно натолкнемся на «апокалиптическую структуру нашего языка, письма, опыта присутствия, будь то текста или отметы вообще», «всякой сцены письма вообще»[3]. Эта схема суждения-срывания покровов во всяком случае ни так неизбежна, как предполагает Жак Деррида, ни обязательно необходима, ни даже, как заставляет видеть поэт, прилична.

Что делать в условиях как бы тотального отсутствия информации об апокалипсисе, об окончательном суде и суждении, как по-

[3] Derrida Jacques. D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie. Paris, Galilee, 1983, p. 78 — 77.

Альбрехт Дюрер. «Четыре всадника»

ступить перед этим железным занавесом, перед которым мы оказываемся, ища последнего откровения? Можно попробовать то, что в науках называют мысленным экспериментом. Вообразим на момент, что нехватка решающей информации, о которой идет речь, остается той же самой, но все мы перестали принадлежать к иудео-христианской цивилизации. Представим, это не очень трудно, что мы уже не те наивные, преданные верующие, которые принимают буквально то, что говорит им Священное Писание, что мы не обладаем уже сумасшедшей, слепой верой, которая поселяет в мире виде́ний и снов, как Иоанна Богослова; или поэта; или Эмпедокла у кратера Этны. Виде́ния верующих поглощают, берут себе их дар слова, бросают их в амеханию, абсолютную, полную, — присутствие Бога оставляет на долю человека его малость, бесполезность вводить в действие свои калькуляторы, машины расчета и рассуждения, резонерства и урезонивания. Люди захватывающей веры остаются без всего этого, похожие на детей. Но мы уже другое; выбравшись на берег океана веры, мы планируем себе обеспеченный, предсказуемый мир.

То есть вообразим, что мы есть как раз то что мы есть, разорваны между ночным миром снов, от которого мы отошли, но которому принадлежат наши корни, и миром наших мизансцен, которые тоже сон, но сон того рода, чьи внушения, по Вергилию, ослепительны и ложны одновременно.

Двери двойные у Сна; из грубого сделаны рога

Первые; легок чрез них сновидениям истинным выход.

Жарко сияют другие слоновой отточенной костью,

Ложные сны через них к небу царство теней посылает.

Среди этой нашей мировой мизансцены мы становимся естественно критичными и имеем все причины не верить откровениям, которые нас непрестанно атакуют в этом слишком сверкающем и распланированном пространстве техники, не быть наивными перед идеологиями, апокалиптическими или нет, не сникать перед теперь уже почти ежедневно предлагаемыми оценками современного состояния нашей истории, которая движется, остановилась или окончилась вообще.

Словом, мы теперь имеем все права судить обо всем. Это даже наш долг. Но ведь это и значит что мы теперь буквально заряжены апокалипсисом! Нагружены, перегружены, взведены как курок. С нашей сверхвооруженностью средствами критики, интерпретативными, конструктивными и деконструктивными механизмами как сделать, чтобы мы не устраивали друг другу, как недавно кто-то сказал по телевизору, постоянно внешних и внутренних апокалипсисов? Вовсе не наш язык, не Бог, не Иоанн Богослов диктуют нам наши последние или предпоследние суды, мы сами это делаем, для кого экстатический мир визионерских снов уже ничто или почти ничего не значит, кто просто обязан судить обо всем с каждым днем все полнее, все обстоятельнее, каждый день, каждый час всесторонне накопляя данные, чтобы суждения делались все более охватывающими. А если нет, если мы, то есть каждый из нас, прекратим принимать решения, непременно все более тонкие и сложные, что будет? Беда, катастрофа, война. Первая мощная счетная машина, размером с дом, была построена во время мировой войны, чтобы предрассчитать разнообразные факторы высадки союзных войск в Нормандии.

Но суждение не дедуцируется автоматически из суммы данных, с их накоплением оно делается только труднее. И риск, связанный с промахом суждения или с *отсутствием* суждения, тоже каждодневно возрастает. В каждом отдельном случае, будь то личного, индивидуального строительства жизни, будь то общественных или международных дел, бесконечное прилежание, разумность, анализ становятся все более и более необходимы, но можно ли сказать что и достаточны? Вот уж нет. Каждое усилие все предусмотреть оставляет желать чего-то, или многого, и даже когда люди успевают принять необходимые меры, даже когда они достаточно оснащены, даже когда наконец весь мир достаточно разумен чтобы принять предложенные меры, само это накопление ресурсов, пособий и средств увеличивает то, что можно назвать тревогой в середине успеха. Ошибка ли так думать? Опасность калькулируется и эффективно устраняется в мире белых и лживых снов, а тревога поднимается из царства снов грубых и истинных, по Вергилию.

Неприятно говорить о тревоге. Приятнее было бы ошибиться и признать свою ошибку, даже если присутствие тайной и явной тревоги готовы признать все. Разве не подозрительны акценты на крайнем, предельном. Невольно вспоминается почему-то примечание в «Санкт-Петербургских вечерах» Жозефа де Местра, где он объясняет русское слово «niebosse»: «*Не бойся!*» Выражение, привычное русскому, самому смелому и самому предприимчивому из всех людей, которое он не преминет вспомнить, когда идет навстречу страшнейшей и очевиднейшей опасности». Проверяешь себя, не вкус ли к опасности велит говорить об апокалипсисе. Я растерян, сбит с толку. Я даже готов принять против себя меры, заставить себя думать прежде чем говорить, или молчать. Во всяком случае, объявление моей темой апокалипсиса меня тревожит, мне не хватает согласия с собой, мне опять-таки необходимо сделать какой-то выбор, принять решения. Все это прибавляет к моей тревоге. Я понимаю, что под прикрытием суждений, мероприятий, расчетов я просто откладываю на завтра окончательное понимание того факта, что какие бы меры я ни принял (вместо «меня» тут можно подставить любое индивидуальное и коллективное *Я*), они в конечном счете окажутся недостаточны. Недостаточны для чего? Хотелось бы, чтобы спросили о чем-нибудь попроще.

Необходимо, для меня необходимо, чтобы я постоянно мог что-то предполагать, чему-то отдаваться. Один способ закрыть глаза на эту непоправимую человеческую недостаточность — всесторонне вооружиться и активизироваться, другой — позволить явной опасности захватить себя врасплох. Если я перестану говорить, тревога явно не перестанет что-то мне говорить. А если я посоветую себе научиться немного мудрости у детей и у прекрасной восьмидесятичетырехлетней парижанки, моей знакомой, эта мудрость возвратит меня в мир, черты которого я уже пробовал сегодня угадать и в котором, из-за полного отсутствия всякого расчетливого суждения, апокалипсис, чистый и жестокий, давно правит в ослепительной красоте: «И, посреди семи светильников, увидел подобного Сыну Человеческому, облеченного в длинную одежду и по персям опоясанного золотым поясом: Глава Его и волосы белы, как белая вол-

Альбрехт Дюрер. «Клеймение праведных»

на, как снег; и очи Его, как пламень огненный; и ноги его подобны чистой меди, как раскаленные в печи, и голос его, как шум вод многих. Он держал в деснице своей семь звезд, и из уст его выходил острый с обеих сторон меч; и лице его, как солнце, сияющее в силе своей».

Ослепительный и непроницаемый, *этот* апокалипсис. Пусть другие о нем говорят, если у них есть кураж.

Где мы остановились? Посмотрим. Уроков об оценке, которую нам поставят на нашем последнем экзамене, мы не слышим не потому что информация на эту тему недостаточна, но наоборот, потому что ее слишком много. «Природа *убивает* нас в упор своей красотой» (Жерар де Нерваль). Мы давно уже расположились прямо в середине апокалипсиса, который не уничтожает нас чудом. По-настоящему нелепо ожидать появления еще какого-то другого откровения. Последний суд уже прошел, совсем маленькие дети и радостные старики, поэты и мыслители его уже расслышали, совершенно напрасно ожидать, что он будет произнесен еще второй или последний раз. Выжидание того, что нам уже дано, более чем необъяснимо. С другой стороны, наша жизнь полна текущих апокалипсисов, подспудных и осколочных, от скверной отметки в школе до убийства в Югославии.

Это значит, что мы действительно имеем право спокойно и раз навсегда закрыть дискуссию о конце истории, или о перспективах нашей цивилизации, или о ее исключительном отличии от прежних цивилизаций. Между прочим, по меньшей мере пятьсот неведомых тысячелетий нашего существования в Европе сами собой делают анализ коротких пятидесяти веков документированной истории все равно мало поучительным.

Рассматривать апокалипсис как вещь уже совершившуюся и незамеченную во всяком случае не менее оправданно, чем ожидать его. Язык и климат Парижа заставляют смотреть в этом направлении. Тут проявляется многое, что спутано в апокалиптическом дискурсе Москвы. Надо пересмотреть различение, казавшееся радикальным, между расхожим апокалипсисом и настоящим, хотя это различение может быть полезным для нашей цели, решительно отбросить всякие размытые речи о будущем апокалипсисе. Здраво думать, что, расхожий или истинный, он уже наступил и мы расположились в его середине.

Разница между обычным несчастьем и божественным наказанием кажется та, что катастрофа вроде дорожно-транспортного происшествия как будто не задевает меня в том, что называют за неимением более точного слова самостью. Легко уверить себя, что не надо принимать все случающееся за суд над тем, что человек есть в основе, в своей субстанции, в том, что он хочет по-настоящему быть. И все же есть сильные причины считать, что в случайности, принимаем мы ее или нет, всегда угадывается личное, далеко не только телесное. По сути случайное — это само вещество человеческой природы, мы всецело в нем, нет ничего случайного в том, что все случайно.

Скажем иначе. Не только особые знаки и знамения, но и все происходящее, каким бы оно ни было, задевает наше лицо, даже когда мы не готовы с этим согласиться. Как ни оценивать разницу между тем, что обращено к нам лично, и тем, что происходит как будто мимоходом, она вся сводится к нашей точке зрения, которая всегда может измениться. Конечно, принять все, что совершается в нашем мире, за обращение прямо к нам, значит согласиться на перегрузку, которая отнимет у нас свободу выбора, стратегию поведения, отдаст власти вещей. Эту перегрузку, скажет кто-нибудь, человек сам навлек на себя своей возросшей внимательностью. Однако на самом деле все было и раньше. Большой мир только и ждал, чтобы самому открыться нашей открытости. Как только мы перестанем замыкать себя в нашем воображаемом, разливается апокалипсис. По правде мы всегда просвечены, вскрыты, скованы его светом. Только нашего внимания и не хватало, чтобы заметить, что мы стоим одни на требовательной сцене мира. Только искусственно отведя глаза от этого обнажения, можно ожидать еще какого-то другого.

Есть разумеется способ скрыться с этой сцены, и все мы постоянно пользуемся этим средством, объявляя себе и другим что нет, случающееся, самим своим названием указывающее на малозначительность, нашей сути еще не задело. Мы гордимся своей свободой решать, задета ли уже наша глубинная личность, или пока нет. Наша свобода судит о последнем суде. Мы хозяева самих себя. Что-

бы завести это хозяйство, нам бывает достаточно поупражняться немного в психо- и самоанализе, может быть, в деконструкции, в философии.

В этой распространенной практике явно есть какая-то ложь. Она идет все от той же дурно приложенной способности различения. Явление мира само по себе не могло не ошеломить. Заслоняет его, ставит самую крупную и самую очевидную вещь под вопрос ошибка суждения, состоящая в том, что мы убеждаем себя в своей способности судить, где правда и где ложь. Но близоруко — или просто глупо — воображать, что ища истину, правду, решение нашими средствами, мы достигнем чего-то другого кроме накопления этих средств, аналитических, критических, технических, без конца. Интеллектуальная сверхвооруженность хвалится своим тотальным контролем, но на деле контролирует только свои представления и суждения, которые не расширяют видения, а стесняют его.

Вещь, которая наполняет нас через край и захватывает, когда мы даем ей свободу, — мир, который не наша конструкция, с его жестокой красотой, — может быть эффективными средствами подавлена. В этом и только в этом случае апокалипсис начинает не без основания грозить из будущего. Но это уже апокалипсис нашего изготовления, в котором мы расправимся сами с собой за нашу слепоту. К божественному вмешательству это не имеет никакого отношения.

Структура современных языков, строящаяся на суждении, выражает бессознательное желание уловить совершившийся факт, событие мира. Эта структура в ее формальной жестокости — след события, свидетельство его неприступности для нашего дискурса. Но кто живет в мире как событии, кто не дал вытолкнуть себя из него на постапокалиптическую поверхность, способен чувствовать запоздалую и непоправимую ветхость этой структуры.

Как вернуться в истинный апокалипсис, откровение мира? Сам вопрос уже промах. Он только упрочивает нашу ситуацию и снова пускает в ход наши вычислительные машины. Счетным операциям нет конца. Они упираются только в наш домодельный апокалипсис, который можно и предвидеть и избежать.

Альбрехт Дюрер. «Мучение святого Иоанна»

В.Жалакявичюс и Е.Шульгайте
на съемках фильма
«Извините, пожалуйста!»

ВИТАУТАС ЖАЛАКЯВИЧЮС

О чем мы молчим?

Он выдержал первый поединок со смертью в 1986 году, когда даже у врачей надежд уже не было. Победила его воля к жизни, сила характера, мужество и выдержка — победило все то, чем в жизни отличался этот талантливый и красивый человек, известный кинорежиссер и драматург Витаутас Жалакявичюс.

Он вырвал у судьбы еще десять лет сложной и напряженной жизни. 12 ноября 1996 года его не стало.

Эта беседа состоялась и была опубликована в Вильнюсе, в еженедельнике «Šjaurés Atena»[1]: Жалакявичюс высказался в том разговоре после довольно длительного молчания. Он никогда не говорил зря и всегда отвечал за сказанное. Сегодня его слова приобрели трагический оттенок полной, едва ли не исповедальной откровенности, которой при жизни вроде бы и не славился этот сильный человек.

Он оставил нам свое кино — кино сильных мужчин и сильных страстей. Он унес в могилу неразгаданную тайну своей многогранной, так до конца и не понятой личности.

[1] Еженедельник «Северные осины», посвященный культурной проблематике. Выходит в Вильнюсе с 1990 года.

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ГРАЖИНА АРЛИЦКАЙТЕ

Гражина Арлицкайте. Почти тридцать лет назад в фильме «Никто не хотел умирать» прозвучала символическая фраза: «О чем молчим, мужики?». Она как бы повисла над головами крестьян, решавших роковой вопрос: как выжить и как жить? Вспоминая ту блестяще написанную и сыгранную сцену, я хочу начать наш разговор с вопроса: о чем молчал ты, Витаутас, во времена больших перемен и больших разговоров?

Витаутас Жалакявичюс. Молчал? Я работал. У меня был большой проект, который вроде бы соглашалась финансировать Франция. Однако к власти пришли консерваторы (во Франции, разумеется), и их правительство решило, что слишком много денег отводится на культурное развитие стран Средней Европы. Полагаю, что не только Литву имели они в виду и не только мой проект не состоялся. Потом писал сценарий телевизионного фильма по заказу Останкино, однако оказалось, что и там не хватило денег — и для своих, и для чужих авторов. Сейчас этот проект реализовало Литовское телевидение (имеется в виду четырехсерийная картина «Я не знаю, кто я». — *Г.А.*). Так что трудно назвать это молчанием. Я пытался как-то привести в порядок свою «Студию 2000». Но если мы говорим о том, другом молчании...

Г.Арлицкайте. Именно о нем.

В.Жалакявичюс. Когда взрываются водопроводные трубы, то поток хлынувшей на улицу чистой воды очень быстро засоряется разного рода мусором. Мы почему-то удивляемся, как же такое возможно! Мы удивляемся, что что-то происходит не так, как мы ожидали и надеялись. Может быть, это и не является основным аргументом, но я полагаю, что молчание сегодня и есть основополагающее состояние (или качество) интеллигенции.

Г.Арлицкайте. Не было ли твое молчание в 90-е годы своеобразной реакцией на пролеткультовские и «хунвейбинские» тенденции, которые имели место на фоне вновь обретенной независимости?

В.Жалакявичюс. Мы знали (и знаем), что означали для литовской государственности, для литовского народа, для всех нас годы советской власти. Однако я не могу сегодня утверждать, что в это время ничего не было создано в области культуры, искусства, науки. Оценка этой деятельности не должна иметь политической окраски или стать поводом для той же политической перекраски. Да, все запрещалось, была жесткая цензура и не менее жесткая централизация. Находилось жесткое перо, которое могло вычеркнуть из истории литературы своенравного писателя, кто-то мог положить на полку вредные для советской власти фильмы, гиганты кабинетного мышления боролись с философами, художниками, учили композиторов, пущали — не пущали. Однако все происходило! Рождались произведения искусства, музыки, литературы, существовал мир театра. Думал и думаю, что наш кинематограф в это время был одним из самых важных свидетельств, говоривших миру о Литве. Он говорил о том, что мы живем, и рассказывал, как мы живем.

Теперешнее время — время молчания многих людей, потому что молчание — итог размышлений о том, имеет ли какое-нибудь значение все, что было сделано и создано. Полагаю, что условия наибольшего благоприятствования имели те, кто пришел в культуру во время независимой Литвы (имею в виду 30-е годы). Тогда нечего было разрушать. Всеми процессами двигала радость оттого, что что-то удается в Литве, создается, возникает, творится и открывается. По другим критериям оценивался труд, его смысл.

Сегодняшняя двухполюсная оценочная шкала не является чем-то новым. Она стара и

широко известна. Один полюс — идеализация и восхищение, другой — уничтожение и пренебрежение. Во время советской власти в Литве опровергалось все, что было создано до 1940 года, сегодня же довольно выгодно опровергать результаты культурной жизни советского времени. Не следовало бы делать ни того, ни другого. Но для этого требуются ум, интеллигентность, в конце концов желание. Любая революция — что большая, что маленькая — всегда является сведением счетов. Любые перемены исторически связаны с отповедью «обреченным», желанием занять свое место под солнцем. Еще древние греки говорили, что идея освобождения сопровождается жаждой мести. Стоит ли удивляться, что процессы освоения свободы у нас сопровождаются той же жаждой мести?

Интересен вираж, который проделала так называемая литовская послевоенная интеллигенция. В советские университеты пришли люди из тех социальных слоев, которые поддерживали новую власть. Кстати, среди них немало персонажей, достойных похвалы и уважения. Многим еще предстояло достигнуть соответствующего внутреннего развития, чтобы понять, что такое Литва, что такое человек, его жизнь, его предназначение, смысл его деятельности и т.д. Эти люди менялись! Может быть, вначале они были продуктом советизации, но они менялись! Следует задуматься, к чему стремились те, кто верил, что создает литовскую культуру, литовский имидж. Что ими двигало? Могло ли желание служить большевизму инспирировать созидательный культурный труд, или большевизм просто был той реальностью, которая от нас не зависела? Я с большим уважением отношусь к ссыльным и к политическим узникам, которые сознательно выбрали тюрьму, но я боюсь даже подумать, что произошло бы, если бы в лагерях оказалось все население Литвы. Человек зависит от очень конкретных условий, в которых он живет. Этот процесс сложен. Даже исходя из западных стандартов, культурные процессы во времена советской Литвы не прекращались. Разве эмиграция создала более великую культуру?

Г.Арлицкайте. А может быть, более специфическую все-таки?

В.Жалакявичюс. Согласен. Специфическую только потому, что она создавалась в Калифорнии или в Мюнхене. В любом случае каждый творил по мере своих возможностей.

Хочу лишь повторить известную истину, что запреты стимулировали творчество, создавали ауру национальных подтекстов, какую-то ощутимую ностальгию по тому, что было или должно было быть. Разве драмы Юстинаса Марцинкявичюса приобрели бы такую значимость и ценность, будь они созданы сегодня или в эмиграции?

Вот уже пять лет, как мы радуемся свободе. Но что такого великого мы сотворили? Чему можем порадоваться?

Интересно, что литовское сопротивление, которое было трагически реальным и долгим, сегодня уже не инспирирует творчества. Отдельные воспоминания, желание собрать факты, документировать эту реальность — да! Но только и всего. Что же происходит в нашей новой культуре? *О чем мы все молчим?*

Г.Арлицкайте. Уже добрых десять лет назад ты как-то сказал: «Когда будет разрешено говорить все, окажется, что сказать нечего». Не это ли время настало сегодня?

В.Жалакявичюс. Вся драматургия Чехова основана на одном фабульном стереотипе: «он думал, что... но оказалось все по-другому». Человеку все время что-то кажется. Заблуждаться — очень человечно! Заблуждения характеризуют и сегодняшнее время. Когда наконец случается то, чего так долго надо было ждать и во что даже и не верилось, все вдруг оборачивается сатанинскими играми. Внутреннее сопротивление большевизму, сопротивление ему в творчестве было связано с нежеланием жить в полицейском государстве. Национальный аспект, на мой взгляд, не был доминирующим мотивом. Кроме, конечно, того, что возрождение независимости обещало и конец тоталитаризма. Нас угнетала и томила неволя вообще. Нас всех — русских, литовцев, эстонцев, латышей и других. Ведь наше так называемое «национальное своеобразие» в советское время не отрицалось столь тотально, как в царское время. Свобода отпускалась в таких количествах, в которых свобода возможна при тоталитарном режиме вообще — и в самой России тоже. Философ Ясперс так сформулировал вопрос: свобода от чего и ради чего? От чего нам нужно было освободиться, вроде бы было понятно всем. Однако сегодняшний день показал нам, что мы так и не поняли, на что нам нужна вожделенная свобода? Что с нею делать-то? Выяснилось, что свобода необходима только определенному кругу людей. Многие из них, кстати, этой свободой пользовались и раньше. Потому что трудно назвать свободой свободу покупать ворованные в Германии или в Голландии автомобили.

Я всегда вспоминаю Макиавелли, говорив-

шего о неизбежном извращении общества, которое долго и покорно несло иго тирании и порабощения иноземцами. Такое общество, согласно Макиавелли, «потеряло божий дар — свободу, любовь, нравственность и патриотизм. Эти категории заменены покорностью, лицемерием и холуйством. Общество, привыкшее быть угнетаемым, неспособно воспользоваться свободой, даже по счастливой случайности им обретенной». Это было сказано более пяти веков тому назад! Сегодня мы не знаем, что делать со свободой. Вернее, каждый пользуется ею по мере своих возможностей, но это совсем не означает свободу в духовном, культурном смысле.

Г.Арлицкайте. И все-таки. Коснулись ли эти перемены тебя, изменили ли они ситуацию, в которой ты находишься как художник?

В.Жалакявичюс. Да, изменили. Я освободился от разного рода зависимостей. От всяких связей. Мое молчание означает и то, что я окончательно порвал эти связи. Эрих Фромм очень точно подметил: «Человек, освобождаясь сам, освобождает себя от внешних связей. Оптимальная свобода достигается ценой полного одиночества». Хочу лишь добавить, что меня не мучает одиночество. Я вырос с матерью, потом долго жил на чужбине. Моя мать научила меня двум вещам: не бояться одиночества и работы. Думаю, что обеими этими истинами я овладел в совершенстве. В отличие от Сальери, у меня нет учеников, нет друзей, а теперь нет даже и врагов. Тогда остается лишь одна проблема — проблема экзистенции, вульгарно называемая деньгами, социальными гарантиями, etc. Умея или желая писать, работу найдешь всегда. Только труд этот не увенчивается успехом, а ведь он должен быть кому-то предназначен. Немножко страшно думать, что то, что ты делаешь, никому не нужно. Невостребовано. Шоу-эпоха!

Г.Арлицкайте. Мучила ли тебя жажда славы?

В.Жалакявичюс. Думаю, что каждому человеку приятно, когда его труд достойно вознагражден. Только лицемер может сказать, что ему все равно, читает кто-нибудь его книги или нет. Это неправда. Но я приобрел противоядие, которое позволяет мне не искать славы. Мне просто кажется, что естественно полностью отдаваться своему труду. Эйфория от созданного (я не хочу произносить слово «слава») тоже была связана с трудом, с очень реальными вещами. Учиться работать — это было и осталось для меня движущей силой до сих пор.

Г.Арлицкайте. Согласно твоему знаку Зодиака ты являешься лидером, предводителем. Какие черты характера тебе больше всего помогали и какие мешали?

В.Жалакявичюс. Помогало все, что связано с планетой Марс и с энергией огня, дарованной Овну. Помогало упорство, активность, желание перемен, магнетизм разнообразия. Мне вообще помогал труд как таковой. А что мешало? Индивидуализм, нежелание или неумение общаться, быть свободным и независимым настолько, насколько хотелось бы. Окружение никогда не разрешает тебе быть полностью свободным. Вернее, оно не прощает независимости. Может быть, мешало и стремление навязать свою волю другим. Не могу сказать, что являюсь самым большим демократом. Хотя, если демократию понимать как волю большинства, все равно в итоге власть попадает в чьи-то руки. Демократия имеет смысл в развитом обществе, в культурной стране, в которой создан культ свободы человека, культ его прав. Демократия действенна только в нравственном обществе.

Г.Арлицкайте. Чувствуешь ли ты ностальгию по временам своей кинематографической молодости, когда истории о том, как делаются фильмы, могли конкурировать с историями, рассказанными в фильмах?

В.Жалакявичюс. Разница между жизнью в кинематографе тогда и сейчас велика. Не знаю, как точно это определить. Вроде бы время было лучше. Было естественным, что, гуляя ночью по городу с девушкой, ты не думал о том, что тебя могут убить. Сейчас с такой же естественностью ты обязан думать как раз о том, что это может произойти. Кроме того, не было ощущения: то, что ты делаешь, никому не нужно. Наоборот. Это было в такой же степени необходимо, как победа баскетболистов «Жальгириса» над командой ЦСКА. Важным было чувство победы, которое ты дарил обществу. Этот нюанс был особенно важен. Однако радоваться можно не только творя. Ведь я сегодня искренне радуюсь новым шикарным магазинам в Вильнюсе или автомобилям хорошей марки на его улицах, ибо это все для меня является приметами новой жизни. У меня нет социальной зависти, я просто радуюсь тому, как Вильнюс меняется. Может быть, раньше мы умели больше радоваться тому, что делали сами. Нас окружал психологический климат сосуществования. С другой стороны, время ведь тоже делает свое дело.

Я все вспоминаю анекдот про старого генерала КГБ. Его спросили, когда ему лучше всего

жилось. Он ответил: «А при царе!» Как это при царе? «А просто! Натягиваешь сапоги, выходишь гулять, а девок-то, девок сколько. Во было время!» Шутка, конечно. Но она напоминает, как грустно осознавать, что время действительно делает свое дело. Ты вдруг понимаешь тщетность всех твоих желаний. Фраза из Экклезиаста о суете сует вдруг приобретает ощутимо реальный смысл. Ибо было время разбрасывать камни, пришло время их собирать. И вообще мне кажется, что литовское кино моего времени напоминало молодую собаку, которая прыгала и лаяла оттого, что просто живет.

Г.Арлицкайте. Твое поколение режиссеров пришло в кино целой когортой. Принадлежность этому поколению означала своеобразную общность. Объединяло ли когда-нибудь литовских кинорежиссеров чувство солидарности?

В.Жалакявичюс. Это был корабль, на котором находились разные люди. Может быть, не все умели плавать или просто плавали плохо, но я думаю, что каждый из них имел шанс в какой-то степени реализовать свои способности, потому что полной самореализации не существует. Может быть, нас объединяла цель создать команду, утвердить свои позиции, были даже и какие-то общие радости. Сейчас рухнули все структуры. У нас не осталось никакого — ни формального, ни неформального — объединяющего центра. Может быть, таков итог любого общественного сотрясения? Наверное, так.

Г.Арлицкайте. Каков же тогда прогноз на будущее нашего кино, если уместно задаваться таким вопросом во времена социальной нестабильности?

В.Жалакявичюс. Все в итоге как-то сложится, ибо иначе не бывает. Вопрос только в том, когда и как сложится. Очевидно одно: Литве предсуждено не иметь своего кинематографа. Выхода я не вижу и не знаю, что следовало бы делать. Ситуацию литовского кино рассматриваю как смену сезонов. После расцвета яблонь наступает пора созревания плодов, уборка урожая. Сейчас, на мой взгляд, наступила глубокая зима. Она неплодородна. Но это не означает, что целеустремленный и талантливый человек не сможет вырастить в теплице цитрусовое дерево, приносящее полезные и красивые плоды. Я считаю, что существует единственный смысл в любой ситуации — это смысл трудиться, работать, созидать.

Г.Арлицкайте. Сделал ли ты такой фильм, от которого хотел бы отказаться сегодня?

В.Жалакявичюс. Нет, я не сделал того, что хотел бы сегодня забыть. Даже такие заказные фильмы, как «Это сладкое слово — свобода!» и «Кентавры», сделанные в 70-е годы, были для меня довольно поучительным опытом. Я их снимал безо всяких финансовых ограничений, на трех континентах, что само по себе требовало определенных умений. Да, эти фильмы не были актом высокого творчества. Весь мой московский период (до «Рассказа неизвестного человека», сделанного в 1980 году) был лишь образом жизни, а не жизнью в искусстве. Но я работал и учился, потому что тогда уже думал, что жить буду долго и работать смогу долго.

Г.Арлицкайте. Есть ли у тебя чувство, что ты чего-то не сделал?

В.Жалакявичюс. Я не сделал всего. После «Никто не хотел умирать» (это был 1965 год) я не работал несколько лет, потому что ни один из моих сценариев не проходил ни в Литве, ни в Москве. Потом уехал в Москву. Опять потерянное десятилетие, хотя я уже тогда умел делать фильмы. Вернулся в Литву в 80-м году и опять за десять лет всего лишь одна картина «Извините, пожалуйста!». Ну да, еще был «Воскресный день в аду», еще «Зверь, выходящий из моря», один-другой сценарий. Но это, в сущности, уже ничего не меняет.

Г.Арлицкайте. К чему ты стремился, делая фильмы?

В.Жалакявичюс. Я хотел научиться делать фильмы элегантно, красиво, с привкусом декаданса и достоевщины. Сегодня, посмотрев трилогию Кесьлёвского «Три цвета», я понял, что именно такое кино было моим идеалом. И я вдруг испугался. Испугался, потому что сегодня, глядя эти немыслимо красивые фильмы, я ничего не почувствовал, хотя это настоящее кино и в профессиональном, и во всех остальных смыслах. Если так, то, может быть, я совсем не тому учился, ибо я учился сознательно. Может быть, следовало стремиться к чему-то другому? Бог знает.

Много, чего не следовало делать. Еще знаю, что меня всегда убивало желание быть гражданином мира. Это состояние войны в Литве, потом успех в России размагнитили душу. Сейчас, когда смотрю свои фильмы (иногда даже вместе с публикой), мне все начинает представляться иначе. Нет, я не хочу возвращаться к старым замыслам, но я в свое время был порабощен Чеховым, Достоевским. И хотя я относился к элите Госкино СССР, меня не допускали к этим авторам. Больно, что не снял «Волшебной горы» Томаса Манна, «Бесов» и «Подростка» Достоевского... Ничего нельзя отло-

жить на потом. «Потом» — такого времени не бывает. А вечность выиграть невозможно.

Г.Арлицкайте. «Зверь, выходящий из моря», сделанный в 1992 году, — последний на сегодняшний день твой фильм. Картина получила призы в Италии, Франции, России. Однако так и не была куплена ни в Литве, ни за ее пределами. Кроме фестивальной публики, мало кто видел ее. Почему так произошло?

В.Жалакявичюс. «Зверь, выходящий из моря» задумывался как фильм о христианском покаянии. Однако выяснилось (вот вам опять чеховская ситуация), что это тоже никому не нужно. То, что создается (имею в виду не только этот фильм или себя самого), почему-то становится ненужным. Довольно печальный вывод.

Г.Арлицкайте. У тебя была мастерская на Высших курсах сценаристов и режиссеров в Москве (1978 — 1980), ты выпустил первый курс сценаристов и режиссеров в Литве. Привлекает ли тебя деятельность педагога?

В.Жалакявичюс. Нет. Меня тяготит ноша слишком большой ответственности. Ведь я могу научить лишь тому, что умею сам. Однако люди, которые приходят сегодня, уверены в том, что образование им нужно лишь постольку, поскольку нужен диплом, разрешающий стартовать, работать, делать фильмы. Кроме философской и внутренней необходимости выразить самого себя кинорежиссер обязан научиться делать фильмы. Вряд ли возможно научить человека искусству самовыражения — ему дано столько, сколько дано. Можно научиться снимать. Но есть много примеров, доказывающих, что, даже и не умея снимать, можно сделать фильм, о котором говорят все. Поэтому думаю, что профессия педагога — не для меня.

Г.Арлицкайте. Любое время ставит перед художником основные и второстепенные вопросы. Какой основной бытийный вопрос в кино сегодня?

В.Жалакявичюс. Немного писателей во всем мире могут прожить литературным трудом. Но кинорежиссеров, которые могут прожить, не занимаясь своим прямым делом, и того меньше. И возникает деликатный вопрос — делать то, что имеет спрос, и только то, что можно продать? Или... Этот вопрос становится основополагающим. Кроме того, один аспект в кино является принципиальным (он, может, не так заметен в других искусствах). Я имею в виду профессиональный и технический уровень кинопроизводства. Все стоит очень дорого в самом примитивном и вульгарном смысле этого слова. Все стало измеряться только деньгами.

Г.Арлицкайте. Но почему же американские фильмы Формана вызывают такую ностальгию по ее скромным и малобюджетным картинам чешского периода, почему трилогия Кесьлёвского заставляет нас возвращаться к его кинематографу времен малых денег и больших открытий?.. Ведь режиссеры не становятся менее профессиональными и менее талантливыми, когда у них много денег на постановку, но что же все-таки происходит со многими из них, когда финансовые проблемы снимаются?

В.Жалакявичюс. Я тоже пытался понять, почему маленький человек времен неореализма, его проблемы и чувства сегодня уже не волнуют художников. Ведь нищих на свете не убавилось. Очень интересный вопрос. Не знаю ответа.

Г.Арлицкайте. Ты много стран объездил, долгое время жил на чужбине. Что для тебя означает Литва?

В.Жалакявичюс. Я всегда и всюду чувствовал себя литовцем. И во всем, что я делал, это можно увидеть. Моя идентификация была болезненной, мне совершенно понятны ее пропорции: мне хорошо то, что хорошо Литве, и наоборот. Быть литовцем для меня — это то, чего я не могу изменить. Я так понимаю свою идентичность. Только сейчас мне кажется, что мы не делаем того, что должны бы делать, и не живем так, как должны были бы жить, будучи литовцами, хотя я отнюдь не считаю литовцев избранными. Всегда опасно переоценить свою значимость. Это опасно и в политике, и в искусстве.

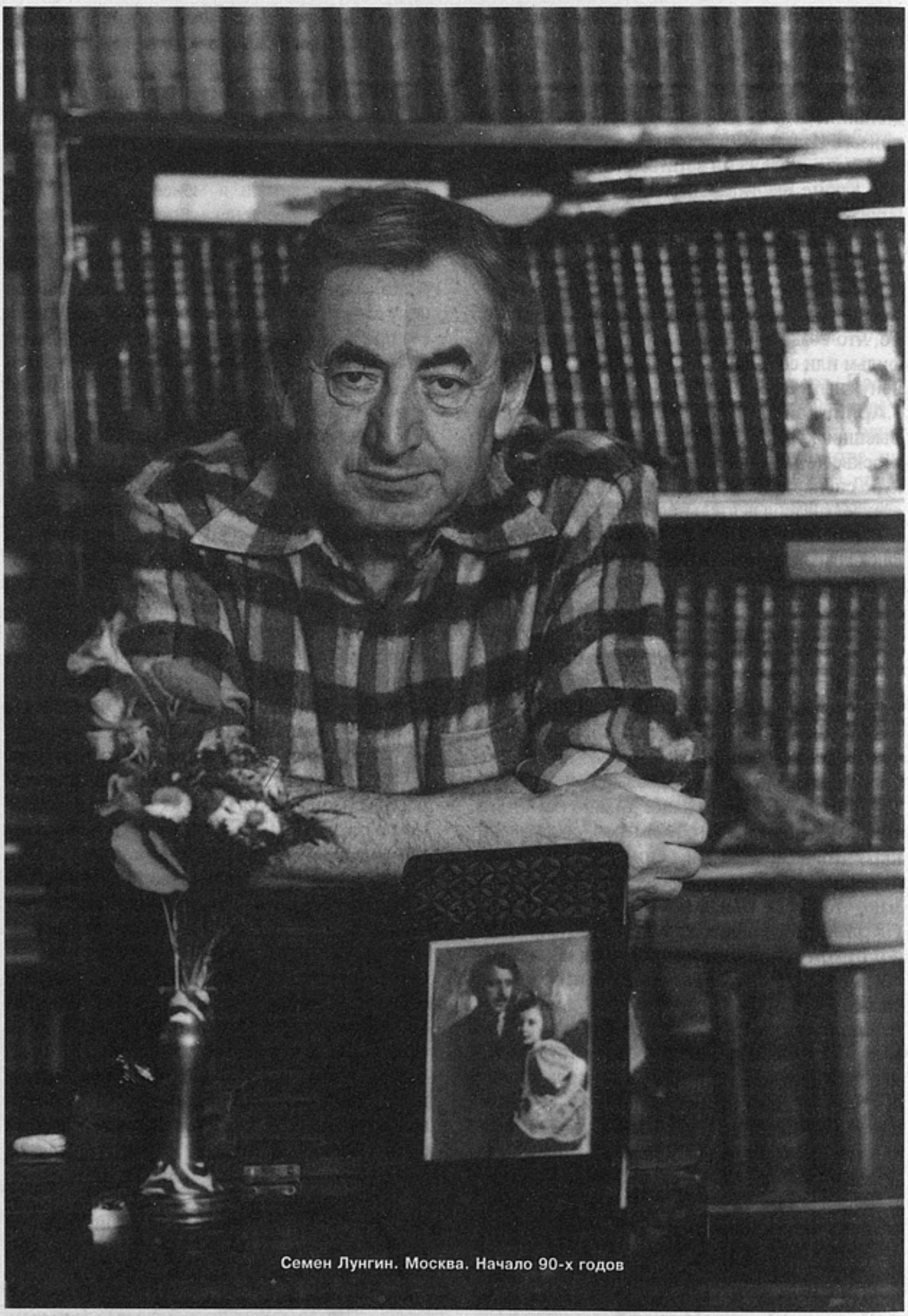
Г.Арлицкайте. Чувствуешь ли ты себя усталым?

В.Жалакявичюс. Это чувство приходит с пониманием того, что ты не можешь изменить то, что от тебя не зависит. В этом смысле я давно чувствую себя усталым.

Г.Арлицкайте. Ты часто говорил о сложности общения. Не может ли искусство стать способом общения более истинного, более искреннего, более человечного?

В.Жалакявичюс. Твои фильмы всегда отражают тебя самого. Скрыться практически невозможно. Да, автор часто пытается скрыть свою тайну, а читатель пытается ее разгадать. Конечно, это возможно только в том случае, если произведение хоть чуточку живое. Многие произведения лишены души, они невдохновенны. Такие мертвые творения можно найти и в мастерских больших художников.

Существует множество способов общения, кроме равнодушия и тупоумия. А без любви вообще невозможно создать что-либо стоящее.



Семен Лунгин. Москва. Начало 90-х годов

СЕМЕН ЛУНГИН

Тени на асфальте

29 января исполнился год со дня смерти известного сценариста и драматурга Семена Лунгина. По его, в соавторстве с Ильей Нусиновым, сценариям сняты фильмы «Мичман Панин» (1960), «Тучи над Борском» (1961), «Без страха и упрека» (1963), «Что такое теория относительности?» (1964), «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен!» (1964), «Внимание, черепаха!» (1970), «Телеграмма» (1972), «Жил певчий дрозд» (1972; участие в создании сценария), «Агония» (1981). После смерти Ильи Нусинова Семен Лунгин написал сценарии к фильмам «Мальчик и лось» (1976), «Розыгрыш» (1977), «Юлия Вревская» (1978, с С. Цаневым), «Я — актриса» (1981), «Дом с привидениями» (1989), а также к телефильмам «Мальчишки» (1979), «Трое в лодке, не считая собаки» (1979) и другие. Преподавал во ВГИКе и на Высших курсах сценаристов и режиссеров. В 1995 году вместе с Андреем Эшпаем закончил работу над своим последним сценарием «Отречение «2000».

Предлагаем вниманию читателей воспоминания о Семене Лунгине, а также его стихи и рассказ о Викторе Некрасове, с которым он дружил более сорока лет.

Все долгие последние годы моей жизни и особенно теперь я постоянно перебираю в памяти все, что связано с Виктором Некрасовым с первых мгновений знакомства, с самого начала нашей редкостной дружбы, как говаривали в доброе старое время, дружбы домами. Я знал его большую половину моей жизни. Наш дом на Калининском стал очень скоро его московским домом. А мы гостевали у них в Пассаже, в Киеве, а потом, после его изгнания, в Париже, на пляс Кеннеди, 3, главным образом, когда его домочадцы бывали в отъезде.

Поэтому пусть никого не удивляет, что я пишу эту историю, употребляя прямую речь, словно бы сочиняя. Мы с Некрасовым столько раз проговаривали эту историю, как всегда, перебивая друг друга, проигрывали, развлекая наших гостей, а мы очень любили изображать разные сценки и разных людей, и друзья наши могут подтвердить, что я верен здесь не только духу событий, но и их букве.

Нас всегда очень радовал этот наш маленький «театрик для себя», и когда мы валяли дурака, пародируя что-то, и когда в трусах, перед большим зеркалом у нас в передней напрягали «ну так не самые могучие мышцы» и втягивали животы, изображая стройных циркачей-силачей. Господи, до чего же нам бывало весело вдвоем и безо всяких там «ста грамов»!..

Все наши совместные истории от многих повторений становились своего рода «устными рассказами», и сейчас, в горькое время сиротства, когда он покинул нас, я решил вспомнить, как произошло наше знакомство. Все, что тут написано, — правда, и если есть погрешности, то только в том или другом выражении, но не в их смысле.

Итак, мы познакомились в сорок девятом.

По стране, набирая силу, гулял «космополитизм». И меня этот морок тоже захлестнул своей удавкой. В те годы я преподавал в МГТУ — городском театральном училище, ставил первое действие «Снегурочки» с третьекурсниками. Получалось довольно мило. Однако после зимнего просмотра на педсовете один народный артист по фамилии Свободин, числившийся тогда во МХАТе, сказал (я очень хорошо запомнил не только его слова, но и интонацию, с которой они были произнесены, и «охотнорядское» выражение его лица): «Весьма сомнительно, что педагог... как его... Луг... нин, что ли, сможет научить наших студентов вольному русскому стиху Островского...» И никто из моих коллег, тоже преподающих мастерство актера, представьте себе, ни единый человек из тех, кто видел мои работы уже не первый год и нахваливал за них и меня, и моих ребят, не возмутился, а все прочно стиснули зубы и принялись изучать свои пальцы. А ведь мы должны были постепенно перейти от первого действия ко второму и далее сыграть всю пьесу как дипломный спектакль. Увы, смолчал и я.

В моей жизни было два явных случая, когда я так постыдно промолчал, что до сих пор содрогаюсь от гнева на себя и презрения к себе. Вот этот — один из них. Первый. А второй, когда моего старшего сына выгнали из школы. Из седьмого класса. За то, что он развесил на доске и по стенам школы превосходные ре-

ЛЮДМИЛА ГОЛУБКИНА

О Симе

Нет, мне совершенно не хочется писать о нем воспоминания. Мне это даже кажется противоестественным.

Мне хочется совсем другого — сесть напротив него, вглядеться в его глаза за толстыми стеклами очков и поговорить всласть, взахлеб, досадливо чувствуя, как опять не хватает времени рассказать все, что продумано, пережито с момента нашей разлуки.

И только одно мне мешало и останавливало мое словоизвержение: еще больше, чем говорить, мне хотелось слушать.

Эти его скупые рассказы о том, что произошло, пока мы не виделись! Оговорюсь, скупые только в той части, которая касалась его самого — чувств, ощущений, горечи несложившегося. И яркие, неожиданные, сочные в описании людей, новых мест, иных пространств воспоминания.

Он был поразительно неординарным человеком. И вместе с тем как-то органично скромен. Он не подавал себя. В тот момент, когда он рассказывал, для него было важно передать свою мысль или ощущение. Только это. Главным образом он был писателем, то есть человеком, который рожден для того, чтобы облекать в слова свои впечатления, мысли, ощущения и доносить их до других.

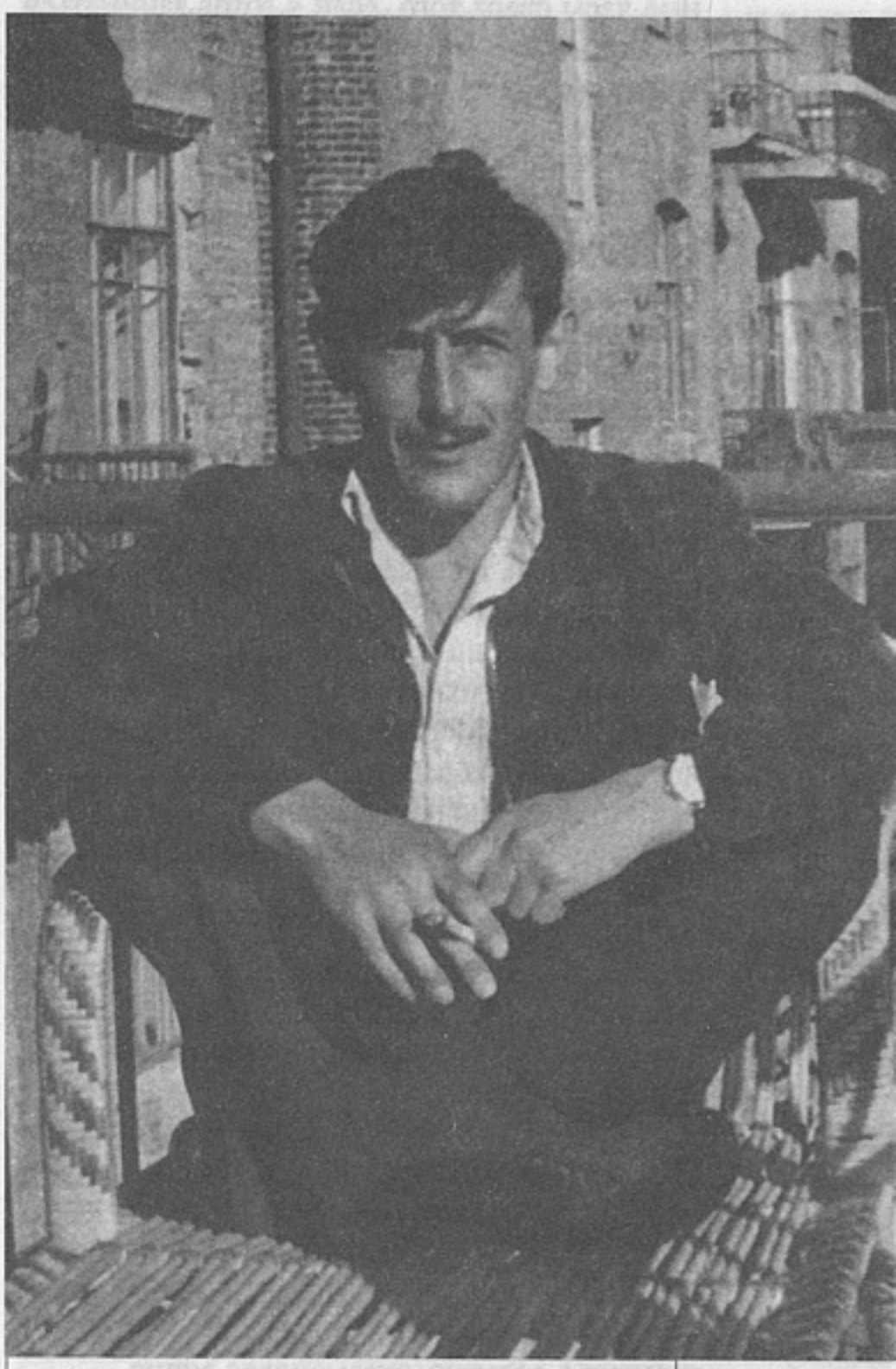
Вероятно, поэтому, а не только в силу есте-

продукции импрессионистов. Растлевал детей буржуазным влиянием. А это было в то время более чем серьезное обвинение. Школа-то привилегированная, с французским языком, тогда еще единственная в Москве. Директор просил меня сдерживаться и молчать. И все будет в порядке... А на кой ляд мне нужен был их «порядок»?.. «Порядок», который я ненавидел. Ух, как они мучили мальчишку... Как эти отвратительные упыри, выхваляясь друг перед другом, клочьями рвали с него кожу... А сын глядел на меня испуганно и не понимал, что со мной случилось, почему я молчу, словно завороженный, и не защищаю его, когда надо было «психануть»... Наверное, он и до сих пор этого не понимает... Вот — второй случай. А написал я о нем только потому, чтобы сбросить с души тяжкий груз. Да вряд ли удалось...

Итак, с Некрасовым мы познакомились весной 1949 года...

А черная волна накатывалась все круче, все шире разливалась и наконец добралась до Театра имени Станиславского, где я тогда работал.

Как-то меня вызвали в директорский кабинет и объявили (я ждал этого и все думал, как они мне скажут, а все вышло очень просто), что отныне должность моя упраздняется и я могу убираться на все четыре стороны. И дело тут исключительно в простом сокращении штатов, и ни о чем другом я, естественно, не должен думать. Но если я хочу дождаться лучших времен, хотя они едва ли предвидятся, то меня хоть сейчас могут оформить рабочим сцены, причем не формально, а по существу — устанавливать декорации. Правда, в свобод-



Виктор Некрасов. Москва. Начало 50-х годов

ственного убывания сил Сима был особенно хорош во времена, когда он почти всюду появлялся вместе с Ильей Нусиновым. Они любили друг друга, счастливо дополняли и даже оттеняли. Семен с нежностью слушал прекрасные, торопливые от напора чувств и переполнявших его впечатлений рассказы друга. Илья обожал подробные, взрываемые неожиданными ракурсами и образами речи Лунгина. Он даже как-то по-детски затихал, слушая его. И мы, все те, кто был рядом, становились внимательны и восприимчивы. И отчетливо сознавали масштаб этих людей. Лунгину выпала горькая участь пережить своего друга и своего соавтора. Что стоило ему преодолеть наступившую немоту, наверное, знают люди, перенесшие инсульт, которым случилось заново восстанавливать речь и возвращаться к жизни.

Но эта тема — для отдельного рассказа.

После смерти Ильи внешне Сима словно притух. Он уже так не бросался в глаза, его перестали воспринимать, как птицу с ярким опереним, скрашивающую будни. А мы, все окружающие, не были столь талантливы и бескорыстны, чтобы стать рамкой этому незаурядному дарованию.

Но он не страдал от этого, потому что никогда не претендовал на главенство, никогда не восхищался собой. И еще потому, что жил внутри себя, постоянно находился в состоянии внутренней работы и был настоящим, неизме-

ные часы сверх того, если я готов заниматься текущими делами: вводить новых исполнителей на роли, следить за состоянием спектаклей и прочее, — то в такой подсобной режиссуре мне отказа не будет, конечно, все это не афишируя и без дополнительной оплаты. Короче, в профессиональном значении жизнь моя становилась вполне бессмысленной.

Вот как раз в эти-то дни я и познакомился с Виктором Платоновичем...

Однажды в расписании объявили, что тогда-то с 15-ти до 17.30 состоится читка новой пьесы «Опасный путь» лауреата Сталинской премии Виктора Некрасова. Читает автор. Это было новое имя. В среде драматургов я о нем еще не слышал и ничего из созданного им не читал.

Мы закончили репетицию ровно в три и поднялись в верхнее фойе. Там уже собралось много народу. Мебельщики поспешно расставляли стулья из разных спектаклей, сдвигали банкетки. Скоро все расселись, еще переговариваясь, но постепенно затихая, готовясь слушать.

Все с любопытством поглядывали на автора, очень (во всяком случае, на первый взгляд) моложавого человека, который в это время как раз снимал пиджачок и аккуратно умащивал его на спинке стула.

Из актерских негромких разговоров я узнал, что кое-кто из старых студийцев еще довоенного «розлива» его помнит. Он вроде бы приходил на Леонтьевский прослушиваться к Станиславскому, но не прошел. И еще говорили, что он будто бы последний, кого Константин Сергеевич экзаменовал лично.

«Старики» стали ему кивать, как знакомому. Он отвечал на кивки, словно тоже кого-то вспоминая. Во всяком случае, в его колючих глазах вдруг вспыхнул какой-то «узнавательный» огонек.

— Вы сами объявите, — осведомилась директриса и, справившись по бумажке, добавила: — Виктор Платонович?

— Сам... Спасибо, сам, — весьма деликатно, но определенно сказал он, расстегивая третью пуговку клетчатой ковбойки. И теперь его загорелая грудь была видна чуть ли не до пупа. Чуть-чуть присвистывая на «с», он стал говорить о том, что пьеса эта лежала в литчасти МХАТа лет сто, если не больше. Ее улучшали, шлифовали, насиловали все, кому не лень, и довели, видимо, — тут он криво усмехнулся в свои тоненькие пижонские усики, — вот до этого совершенства, — и он поднял папку. Короче, того первого варианта, который хотелось бы вам прочитать, здесь нет, есть, правда, дома, в Киеве, но кто же знал?.. Значит, либо отложить, либо читать то, что есть, но за этот текст автор ответа не несет. Как обществу, — он так и сказал: «обществу», — будет угодно...

Обществу было угодно слушать, все сидящие загудели.

А я все еще стоял. Он тоже еще не сел. И помнится, что мы зафиксировали друг друга этакими нейтральными взглядами и уселись каждый на свой стул.

— Во-первых, — как-то торопливо сказал Некрасов и пожал плечами, — тут почему-то написано «Опасный путь», а не «Испытание», как было всегда... Видите, мои испытания уже начались. Ладно, пошли...

И он принялся читать. Не спеша. Внятно.

няемым и неизменявшим, лишенным суеты и зависти.

Его незаурядность для меня заключалась в том, что он все видел чуть-чуть по-другому, чем мы, обычные люди. Ярче, свежее, нестандартнее. И это при том, что часто соглашался там, где другой стал бы спорить. Он был мягок и деликатен и поэтому никого не хотел обижать своим несогласием. Но он ничего не терял, потому что ничего не уступал. Он не был уверен, что единственно правильно смотрит на мир, но не мог смотреть иначе.

Теперь кажется, что написал он слишком мало. Суетливая жизнь кино, создающая постоянную иллюзию занятости, необходимость зарабатывать на жизнь, просто любовь к театру и кинематографу уводили его от прозы, в которой он, на мой взгляд, наиболее полно выражал себя.

И еще на одно он никогда не жалел времени — на преподавание, на общение с молодыми людьми, на пестование их подчас очень скромных дарований. И как он раскрывался в этом! Как умел заворожить рассказами, вовремя пришедшими на память, как чутко реагировал на слово, на малейшую неточность в языке, как подхватывал мысль, развивал ее, поворачивал неожиданной стороной... Как помогал надежно выстроить конструкцию — в этом у него почти не было равных.

Я проработала рядом с ним около двадцати лет. У нас было пять выпусков на Высших сце-

Вроде бы поставленным голосом, во всяком случае, громче, нежели говорили. Он старательно играл за всех действующих лиц, менял голос, акцентировал наиболее важные места. Он читал, часто отрывая глаза от строчек, и проверял, какое впечатление производит его чтение. Я понимал, что этими нехитрыми уловками он рассчитывает вернуть тексту его первоначальный смысл, интонацию и колорит. Выглядел этот «драмкружок» довольно обаятельно, что вполне соответствовало некрасовскому облику, особенно в те миги, когда его брови вдруг лезли на лоб и глаза выражали прямо детское удивление по поводу очередной нелепости в прочитанной им фразе. Как он огорчался, хоть вида и не показывал!.. Но я отчетливо слышал, как скрежещет его душа от этих неожиданных и незаслуженных обид. Я, пожалуй, никогда потом не видел у него такого расстроенного взгляда... У него всегда хватало чувства юмора одолевать всякую гадость.

— Почему ты не бросил читать? — спросил я его уже много лет спустя.

— А! — с нарочитой киевской ужимкой выдохнул Некрасов и махнул рукой.

...Наконец добрался он до конца пьесы с чувством, близким к отвращению, захлопнул папку и тщательно завязал тесемку.

Раздались традиционные бессмысленные аплодисменты, на которые появилась директриса.

— Ну, кто желает выступить? — бодро воскликнула она на ходу.

Началась обычная вялая толковня со всеми полагающимися словесными атрибутами: «Новая тема... Явление, схваченное врас-

Виктор Некрасов. Киев. Конец 60-х годов

нарных курсах и два во ВГИКе. Я должна была бы наизусть знать все, что он прочтет в своих лекциях, скажет по поводу прослушанного произведения и высказанного мнения. Но я часто ловила себя на том, что сижу, приоткрыв рот, и увлеченно слушаю.

Он всегда удивлял меня, и работа с ним была постоянной радостью. А теперь ее нет. И я одна даю его задания в нашей новой мастерской, о которой он так мечтал.

Когда я узнала о его смерти и когда прошел первый ужас от услышанного, я с немыслимой отчетливостью поняла, что прежней жизни уже больше не будет. Будет другая, может быть, если повезет, еще и не очень плохая, но другая, потому что рядом не будет его, моего дорогого друга и неповторимого человека, одного из тех, которых штучно изготавливает Господь Бог, выпуская в этот мир, чтобы мы не отчаялись окончательно.

В его замечательной книге «Виденное наяву», которую я перечитала недавно, меня поразило то, что он воспринимает театральный и кинематографический процесс по аналогии с жизнью человека и что взаимоотношения сценариста и режиссера описывает как «роман». А фильм для него дитя: любви (хорошие), рожденные без любви (нейтральные или плохие).

Или вот еще: «Спектакли как живые организмы. Рождаются, мужают, умнеют, достигают зрелости, стареют, дряхлеют, теряют память,

плох... В самом зародыше... А что, так действительно было?.. Появление нового героя... Какой же он герой?.. Обогащение драматургического фона... Эгоизм и стяжательство как побочный результат войны... Я не думаю, что такое бывает... Нет, бывает!.. Бывает...» Ну, и так далее. Дошла очередь до меня.

Мне пьеса не понравилась. Мне показалось, что все в ней очень задано, что заранее предвидится конец, что, кроме постановки вопроса, в ней нет ничего неожиданного, но что этого и самого по себе было бы немало, если бы... Короче, пьеса, на мой взгляд, требовала усилий не столько редакционных, сколько композиционных, конструктивных... Не пойму, но что-то меня злило в этой пьесе, и если бы я не думал, что карьера рабочего сцены от меня все-таки не уйдет даже в самые раскосмополитические времена, то я бы и не стал выступать, да и автор, как теперь говорят, мне не показался, что-то снобистское слышалось в его подчеркнуто киевской манере говорить, да к тому же расстегнутая до ремня рубаха и густая грива темных волос, как бы накинутая на покатый морщинистый лоб, тоже не радовали глаз. Эдакий перезрелый пацан с днепровского пляжа! Все в нем было не по мне, даже то, что под закатанным по локоть рукавом виднелся глубокий рубец — след от, видимо, ужасного ранения... Вроде бы в доказательство чего-то, что и без того известно. В общем, не понравился он, и всё тут.

Я поднялся и сказал, что мне, к сожалению, не близок такой тип драматургии, что я предпочитаю пьесы, где меньше «быта» и «текущих» разговоров и что мне всегда бывает неприятно подглядывать жизнь персонажей, так сказать, сквозь замочную скважину — эту фразу он никогда не мог мне простить и даже много лет спустя по всякому поводу говорил: «Так как же, через замочную скважину, а вот?..» Ну, и так далее...

Его лицо, и так темное от загара, потемнело еще больше, стало злым. Кожа на скулах натянулась, но он ничего не сказал в ответ, только поглядел на меня с неприязнью, учтиво поклонился всем, благодаря за обсуждение, и ушел в сопровождении директрисы.

На этом, собственно, и могла бы закончиться эта история, если бы не одно абсолютно непредвиденное обстоятельство.

Через какое-то время меня вызвали в дирекцию и сказали, что возникла необходимость чуть ли не с завтрашнего дня начать работу с актерами над новой пьесой «Опасный путь». Подписывать афишу будет тогдашний начальник Управления театров, он же и выпустит спектакль как постановщик, а всю предварительную работу надлежит проделать мне.

— А монтировочная часть?

— Одно другого не касается, — был ответ.

— Но как же?

— Очень просто, — произнесла директриса жестко. — Не хотите, как хотите. Назначим другого, кого-нибудь из артистов, только и всего.

— Ясно, — сказал я. — А то, что я так поливал пьесу?..

— Значит, вы знаете ее изъяны и поможете их исправить.

Как волк в загоне: куда ни повернись — смерть!

перестают двигаться и отходят в вечность во славе или бесславии, как повезет».

Формула человеческой жизни, но как неожиданно это — «как повезет». Оно вроде бы исключает усилия, но нет, только выносит за скобку. Результат человеческой жизни не исчерпывается усилиями. Есть еще это магическое — «как повезет».

И я молюсь — пусть хоть на этот раз судьба будет справедливой и милостивой. Пусть останется во славе это доброе имя, до конца не оцененное при жизни, несмотря на успех, известность и вообще-то достойно и весело пройденный путь.

ЛАНА ГОГОБЕРИДЗЕ

«Лиле, как и всё...»

Слишком мало прошло времени, чтобы писать — обобщая. Все еще живо, еще пульсирует боль...

Я давно знаю: жизнь — это утрата, цепь утрат. В твоем личном пространстве, называемом твоей жизнью, образуется все больше и больше пустот, и ты знаешь — они невосполнимы. А потом эта пустота заполняет все пространство.

Без Симы Москва потеряла для меня огромную долю своей притягательности, да что Москва — жизнь потеряла. Это была такая простая человеческая радость — жить в их с Лилей до-

— Постановщиком, — продолжала она, — то есть руководить вами, будет имярек, сам начальник Управления. Вашу кандидатуру мы уже обговорили с ним, и он дал согласие... Мало ли как потом повернутся дела...

О, воистину неисповедимы начальственные пути!.. Откровенно говоря, я тогда даже не мог сосредоточиться, чтобы понять, во благо мне все это или во зло. Ясно было, что меня еще на какое-то время оставляют в театре, и я согласился.

Много лет спустя, когда я уже стал профессиональным сценаристом, я в студийном коридоре нежданно-негаданно столкнулся нос к носу с моим тогдашним постановщиком. Слухи о его крушении уже давно долетели до меня, и я знал, что жизнь его покатилась по печальной колее. В конце концов его наняли консультантом в студийный парткабинет. Выглядел он удручающе, какая-то хворь точила его... С тех пор мы частенько встречались на «Мосфильме», и всякий раз он кидался ко мне как к родному, чуть ли не с объятиями, тормошил меня, теребил, всячески выказывая свое расположение. «А помнишь?.. А помнишь?..» — восклицал он, припоминая какую-нибудь театральную мелочь тех лет...

Уж мне-то не помнить?.. Я по минутам помнил тот каннибальский, звериный пятидесятый год... А вот помнил ли он, бывший начальник Управления, что-либо, кроме всех этих пустяков?..

— Приходи ко мне в кабинет, — десятилетиями выработанным тоном говорил он, забывая при этом добавлять слово «парт», парткабинет.

Виктор Некрасов. Париж. 80-е годы

ме, в каждой мелочи, отмеченной печатью личности, по утрам часами сидеть на кухне, пить кофе и говорить, говорить обо всем на свете. С Симой было просто, весело и интересно. Думаешь о нем, и рождаются разные эпитеты: верный, умный, вдумчивый, просветленный, нежный. И еще родной, нужный, необходимый. И такой милый, со своими забавными привычками. Как часто в разгар беседы он внезапно включал телевизионные новости и застенчиво улыбался, чувствуя себя виноватым, когда Лиля начинала выговаривать ему в порыве праведного гнева, Сима тут же соглашался, покорно выключал телевизор и через минуту включал снова...

Застенчивость и деликатность — казалось бы, с этими качествами так трудно жить. Но ведь и легко! Почему трудно — это ясно каждому, а вот легко, потому что доверяешь людям, радуешься чужим удачам и не носишься со своей персоной. И главное, тебе интересно! Интересно все! И любое движение человеческой души, и необычный слог своего ученика, и журавли, углом приколотые к облакам, и многое, многое другое. И тогда жизнь становится так завораживающе прекрасна. С каким упоением Сима занимался со своими студентами. Я часто наблюдала, как он слушал их часами (буквально часами) и так же часами обсуждал их работы — вдумчиво, заинтересованно, вдохновенно!

А еще, оказывается, он писал стихи — неж-

Да, знаменитая притча о колесе не потеряла смысла и в наше просвещенное время. Вспоминаете, что ответил победителю-фараону плененный царь соседней земли, которого тот вдобавок, для пущего унижения, еще и впряг в свою колесницу вместо коня?

— О чем ты задумался? — спросил фараон.

— О колесе, — ответил пленник. — Та его часть, что сверкает на солнце, вскоре утонет в дорожной грязи, а та, что сейчас погружена в грязь, снова засверкает на солнце...

Вскоре в дирекции был вывешен приказ о начале моей работы над пьесой лауреата Сталинской премии В.Некрасова «Опасный путь». Постановщик — имярек. Режиссер — я.

Я пришел домой и в тот же вечер написал в Киев открытку такого содержания:

Глубокоуважаемый Виктор Платонович!

Волею случая я назначен режиссером на Вашу пьесу... Благоволите сообщить, когда Вы предполагаете приехать в Москву и уделить мне некоторое время для работы над текстом. С глубоким уважением и т.д.

Мне кажется, что через неделю, не больше, я вынул из почтового ящика открытку с киевским штампом. Я ее хорошо запомнил — написанную крупными, круглыми буквами, которые я потом узнавал с расстояния в несколько метров:

Глубокоуважаемый Семен Львович!

Я приеду в Москву такого-то и буду рад встрече с Вами. Но только не для работы над текстом, который мне остое... Бог с ним! Может, хватит? Уже поработали над ним всласть... С глубочайшим уважением и т.д.

Ну, подумал я, это будет трудный случай. Но хоть его открытка и обидно-откровенно пародировала мою, которая, кстати сказать, заслуживала этого, но была информативна и, главное, четко определяла наши позиции. Ладно, поглядим...

Как-то рано утром мне позвонили из театра и сказали, что автор приехал и бродит по фойе. Репетиции еще не начались, театр был пуст, только секретарша сидела уже на месте. Я помчался на Сретенку и заметался по лестницам — театр же в подвальном помещении — бывшая студия Завадского, Каверина... Моего автора нигде не было.

— Он небось во дворе, — сказал мне дежурный пожарный.

Я кинулся во двор.

Некрасов и вправду стоял на залитом асфальтом дворе и курил папиросу, разглядывая отвесную стену многоэтажного дома над театром.

— Здравствуйте, Виктор Платонович, — сказал я, задыхаясь от бега.

— Здравствуйте, Семен Львович, — сказал он, затянувшись «беломором».

Он цепко всматривался в меня, потом ухмыльнулся:

— Значит, автор подглядывает жизнь в замочную скважину? А как же увидеть настоящую жизнь, если вам ее не показывают? А, хлопчик?

И что-то такое презрительное было в этом «хлопчике». Что-то такое неприязненное... Я

ные, тихие, проникнутые болью и опять же из застенчивости не показывал их никому.

Ему не нравилось подолгу жить в Париже. Там — даже в самых привлекательных апартаментах — ему было неуютно. Он тосковал, тосковал по своему Калининскому, по своей кухне, заставленной гжелем, своим книгам, своему языку, своим ученикам. Но был слишком деликатен, чтобы противиться близким, отстаивать то, что хотелось ему, ему лично.

Мне кажется, я не читала более емкой и выразительной фразы, чем надпись на прекрасной книге Симы: «*Лиле, как и всё*». И в этом была вся правда, весь смысл этих двух таких ярких жизней. «*Лиле, как и всё*». И Лиля могла бы так написать: «*Симе, как и всё*».

ЛИЛИАННА ЛУНГИНА

Как мы жили

Герою народной сказки, чтобы соединиться с любимой, приходится пройти через тяжелейшие испытания, поймать, скажем, жар-птицу или раздобыть золотое яблоко. Симе, чтобы получить меня в жены, достаточно было 12 января на двенадцатый день нашего знакомства

Лилианна Лунгина — жена Семена Лунгина, известная переводчица с немецкого, французского, шведского. Переводила произведения Бёля, Гамсуна, Виана, Астрид Линдгрен (в частности, первая перевела ее повести «Малыш и Карлсон» и «Пеппи-ДлинныйЧулок»).

никогда потом не слышал, чтобы он к кому-нибудь так обращался. И, откровенно говоря, не мог простить ему этого «хлопчика».

— Пойдемте, — указал я ему на ворота, ведущие на сцену.

Мы прошли через сцену. Посередине горела дежурная лампочка на штативе... В щели дверей сочился в партер тускло-зеленоватый, профильтрованный тьмой фойе и коридоров, откуда-то сверху проникший в театр уличный свет. Подвальный дух стоял в плохо проветриваемом низком зальчике.

— Это что, — спросил Некрасов, спрыгивая со сцены в проход, — здесь начинал Завадский? Я же до войны тут... ну это знаменитое, с Мордвиновым... Тьфу, черт, как его?.. Шоу!

— Да, — сказал я, — «Ученик дьявола».

— Не знаю, — вдруг продолжил он, — понравился бы мне сейчас этот «Ученик дьявола». Сомнительно...

— Почему? — спросил я. — Говорят, был блестящий, настоящий театр.

— Игры было много... — Он подумал и добавил: — Всякой «фуйни-муйни»...

Вот так у нас и начался разговор, как теперь говорят, «по делу»...

А тем временем мы дошли до фойе, в котором обычно репетировали. Оно было наполнено серым пыльным воздухом, и пылинки явственно стояли в плоских зеленоватых лучах, перерезающих густой, неподвижный воздух.

— Мы что, здесь будем говорить? — спросил Некрасов и почесался.

— Можем зажечь свет. Или пойдемте в дирекцию. Или туда, где вы читали пьесу...

(впервые мы увидели друг друга на встрече Нового года в доме Ильи Нусинова) сказать «останься», когда гости уходили с его дня рождения, и я, вопреки своим строгим понятиям, почему-то осталась. Осталась навсегда. И с первого же дня попала в сказку, длившуюся все сорок девять лет, которые Бог нам отпустил прожить вместе.

Эту «сказочность» нашей жизни, объективно совсем нелегкой, я ощущала постоянно, потому что Сима обладал редкостным даром превращать будни в праздник. И наша жизнь в каком-то смысле была непрерывающимся праздником, хотя «тяжелейшие испытания», которые герою сказки выпадают на долю до соединения с любимой, мы прошли вместе: ко-

Семен Лунгин.
Шарж Виктора Некрасова.
Подпись: «Малеевка. 15 февр. 60. На балу»

— Но там же проходной двор. Может быть, пойдем куда-нибудь? — глянул он на меня хитрым глазом.

— А куда?

— На рю де ля Пэ.

— Куда? — переспросил я.

— Моя машинистка там живет и пускает нас с мамой, когда мы приезжаем в Москву. Там и переулок тихий. Плотников.

— На Арбате? Где диетический магазин? Так я же живу в пяти минутах ходьбы. Угол улицы Чайковского и Кутузовского проспекта.

— Это где курортология?

— Все знает, — засмеялся я. — Как раз напротив.

— Туда моих друзей пацан в садик ходит... Пошли?

— Ко мне? — спросил я, не уверенный, что у нас дома все в порядке.

— А куда еще?

И мы пошли.

В те годы многое случалось гораздо проще, чем теперь. А может быть, так кажется? Нет, на самом деле. Ну, скажем, пивные. Они были прямо-таки за каждым углом и безо всякой толчеи и скандалов. «Полуторка с прицепом» — это из тех времен, а означало (для несведущих) сто пятьдесят граммов: полуторка и кружка пива — прицеп. Мы уже прошли мимо одной такой забегаловки, как Виктор Платонович остановился, весьма лукаво, иначе не назовешь, поглядел на меня — о, этот взгляд сопровождал меня почти все сорок лет нашей дружбы! — и кивнул в сторону пивнушки. Я повернулся (кру-гом!) и послушно пошел вслед за ним.

Сказочный запах разливного московского пива, который я уже так долго не вдыхал. Мы взяли всего по пятьдесят граммов и по кружечке.

— Дурацкая была идейка разговаривать у вашей директорши, — сказал он. — Только этого и хотелось! Скажите, вам всегда приходят в голову такие правильные мысли? — Он взял граненый стаканчик. — Ну, давайте знакомиться, — сказал он. — Вика...

— Сима, — сказал я.

— Это что же, Симон?

— Нет, Семен... Моя нянька была помешана на Серафиме Саровском... И все так привыкли... Скажите, как вы вытерпели всю эту мхатовскую волынку?

— Во-первых, из почтения. По этим коридорам... на этих стульях... Объектив фотоаппарата глядел на того, кого снимал, — вот его портрет... Шутка сказать... Потом Павел Александрович Марков... Любезные разговоры за жизнь... Не угодно ли стаканчик чайку?.. Ебал я этот чаек!.. Борис Ильич Вершилов... Я обнаружил вас в «Окопах Сталинграда», как в свое время «Дни Турбиных» в «Белой гвардии»... солидно... Все неспешно... А во-вторых, гордыня! Гордыня одолела — лучший театр должен ставить лучшего писателя... А как же! Разве не так?.. Всем ли вы довольны?.. Всё ли у вас в порядке?.. Сердечный привет вашим домашним... надеюсь, все в добром здравии? Мы вам тут же пошлем телеграмму...

Изображая мхатовских мастеров, он изгибался в талии, шаркал ножкой, говорил медовым голосом, все это проделывал очень смеш-

нец 40-х — начало 50-х годов, новая все сметающая волна сталинских репрессий, арест друзей, изготовление самиздата, ожидание обыска, страх при каждом позднем звонке в дверь, борьба с «безродными космополитами». Симу, как еврея, выгоняют из Московского театрального училища, где он преподавал актерское мастерство, из Театра имени Станиславского, где был режиссером, я беременна, мы бедствуем в буквальном смысле этого слова, все, что осталось от родителей, закладываем в ломбард, потом продаем всю мебель и живем в совершенно пустой квартире. И все равно живем счастливо, радостно, весело. Да, именно весело. У нас замечательные друзья — Вика Некрасов, Володя Тендряков, Володя Войнович, Саша Галич, Дезик Самойлов... Сочиняют эпиграммы и смешные песенки, устраивают бесконечные розыгрыши, домашние капустники как противоядие жестокой действительности, идет сплошное дуракаваляние, мы все время вместе, и нам все нипочем.

Когда мы были уже на самом краю бездны — Павлик, наш старший сын, еще совсем маленький, ни гроша в кармане и продавать уже решительно нечего, — Сима с Ильей Нусиновым, ближайшим другом всей нашей жизни (его отец сидел, и он, математик, тоже был без работы), решили написать пьесу. Впрочем, они писали вместе еще до войны, но тут это стало последней надеждой. И она оказалась не напрасной.

но, не обращая внимания, что на него смотрят стоящие поблизости и хохочут так же, как и я. А я так просто заходился от смеха. Это было как раз то самое, что я любил да и теперь люблю больше всего на свете — такую роскошную импровизацию! Мы допили пиво и двинулись дальше, к Сретенским воротам, чтобы потом, пройдя по Лубянке, войти в метро «Дзержинская» и ехать к нам. Но тут, как раз за углом какого-то переулка, появилась новая «забегаловка» — дощатое строение, по периметру стен которого изнутри шла полочка из кружек, полных и пустых. Мы взяли по кружечке и только устроились, стоя друг против друга, подняли их к губам, как вдруг некто, тоже стоявший с кружкой в руке и, как я заметил, не спускавший с Некрасова глаз, тронул меня за плечо.

— Отойдем, кореш, — сказал он тихо и отвел меня на несколько шагов в сторону. — Это писатель с тобой?

Я кивнул.

— Который в окопах Сталинграда?

Я снова кивнул. И спросил:

— А откуда вы его знаете?

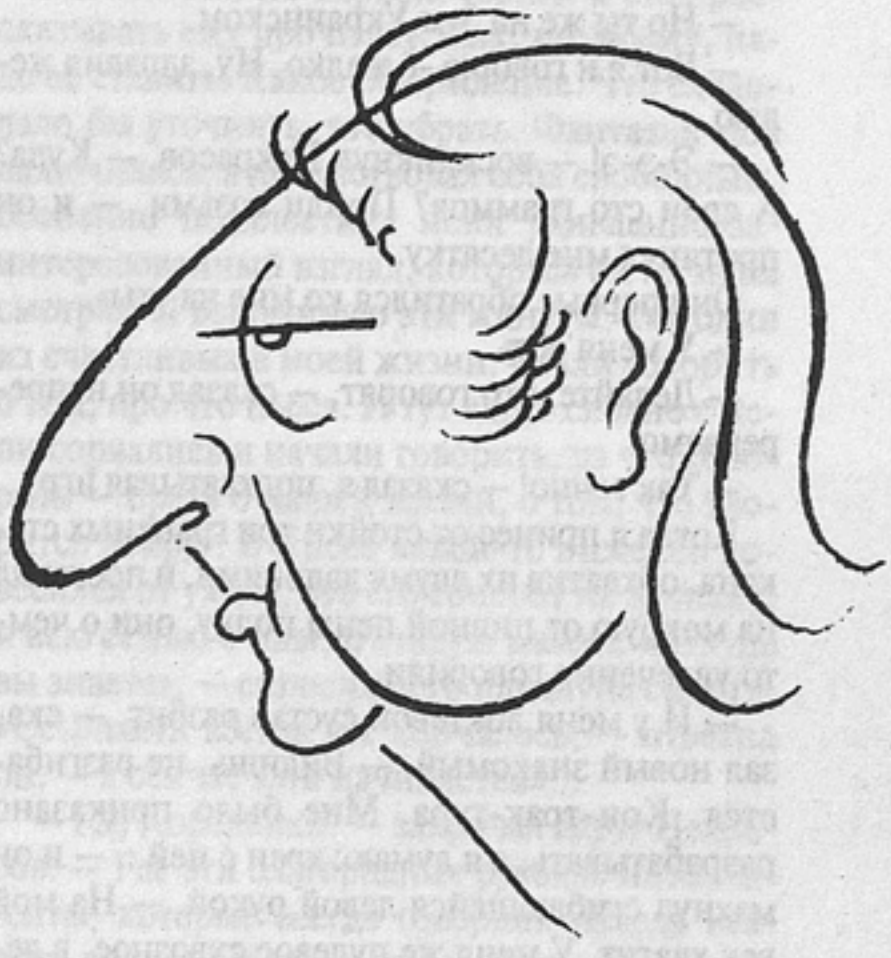
— В газете снимок видел. Я его по усам узнал.

— По усам только товарища Сталина узнают, — сказал Некрасов, подходя к нам. — Не помешаю?

— Вот товарищ узнал вас по газете, — сказал я.

— Где воевал? — деловито спросил Некрасов.

— 3-й Украинский, — ответил незнакомец. — Очень рад, что тебя увидел. Ну, я по-



Семен Лунгин.
Шарж Виктора Некрасова.
Подпись: «В.Н. 73»

Путь Лунгина и Нусинова в театре и в кино был одновременно и на удивление легким, и на редкость трудным — все, что они писали, нравилось «работодателям», можно даже сказать, принималось «на ура» (оно и понятно — новое искусство первых шестидесятников), они имели счастье работать с лучшими режиссерами тех лет — Швейцером, Ордынским, Климовым, Быковым, Иоселиани, — но вместе с тем не было ни одной пьесы, ни одного сценария, которые не запрещались бы на каком-то этапе. Однако если фильмы по их сценариям все же в большинстве своем как-то пробивались на экран (правда, «Агония» ждала своего часа больше десяти лет), то лучшие пьесы так и были загублены. «Гусиное перо», например, принятое к постановке ста пятьюдесятью театрами, было снято после статьи Абалкина в «Правде», а самая глубокая, самая значительная пьеса «Плата за вход» («Семья Бахметьевых»), которую хотели ставить и в «Современнике», и Эфрос, когда еще работал в Ленкоме, и Акимов в Ленинграде, так и не увидела света рампы.

И вот на этом порой просто зловещем фоне мы проживали свою сказку с верой в ее хороший исход. Сима обладал не только даром превращать будни в праздник, но еще и даром любить, любить больше, чем любят другие. Любить детей наших, друзей, своих учеников. Сима творил жизнь вокруг себя, и в этом живом творчестве дней художественность его натуры,

шел... — заторопился он. — Желаю успехов... Слушай, а капитан этот... как его?

— Керженцев?

— Это ты?

— Более или менее.

— Я так и подумал. Жалко, что не вместе воевали.

— Но ты же на 3-м Украинском.

— Вот я и говорю — жалко. Ну, здравия желаю...

— Э-э-э! — воскликнул Некрасов. — Куда? А свои сто граммов? Пойди возьми, — и он протянул мне десятку.

Он впервые обратился ко мне на «ты».

— У меня есть.

— Делайте, что говорят, — сказал он непререкаемо.

— Так точно! — сказал я, подхватывая игру...

Когда я принес от стойки три граненых стакана, обхватив их двумя ладонями, и поставил на мокрую от пивной пены полку, они о чем-то увлеченно говорили.

— И у меня локтевой сустав разбит, — сказал новый знакомый. — Видишь, не разгибается. Кон-трак-тура. Мне было приказано разрабатывать, а я думаю: хрен с ней... — и он махнул сгибающейся левой рукой. — На мой век хватит. У меня же пулевое сквозное, в левом дырка.

— И зря... Я разрабатывал, — сказал Некрасов. — Мне велели делать мелкие-мелкие движения пальцами все время, пока не сплю, делать мелкие движения... Вот я и стал писать, в госпитале, лежа, карандашом. Ну, давайте со знакомством. Ты кто? Майор?

— Капитан.

— И я капитан. Будь здоров, капитан. Я очень рад, что мы повстречались.

— Вы уж простите, что я в вашу компанию...

— Не свисти, капитан. Ну, давайте!

Мы, запрокинув головы, выпили до дна. Потом он попрощался и ушел.

— Бывает же такое, — сказал Некрасов, он был явно доволен. — Слушайте, Сима, пошли еще в какую-нибудь тошниловку, вдруг еще кого-нибудь встретим...

Хотите верьте, хотите нет, но все было так.

— Знаете, эта сцена, как из пьесы Арбузова, — сказал я.

— Это жизнь, молодой человек, словно сквозь замочную скважину...

— Да будет вам, — сказал я, и мы вышли на улицу. — Забудьте.

Мы деловито шли по Лубянке, мимо «Стрелы» — закрытого распределителя НКВД, мимо московского управления в прекрасном особняке, за фигурным забором, хотели было свернуть на Кузнецкий, но двинулись к метро. «Детского мира» еще не было, был еще Лубянский пассаж и отличный ресторанчик в подвале, на углу Рождественки. Туда мы не пошли, а перебежали на другую сторону, к метро «Дзержинская». Там, в угловом доме, тогда был продовольственный магазин. Мы переглянулись и вошли.

Боже, как иногда ярко запоминаются отдельные, вроде бы несущественные сценки многолетней давности. Я терпеть не могу словосочетание «как сейчас помню», но я действительно сейчас вспомнил, как он сказал: «Можно я куплю пол-литра?» Как я полез в карман. Как он произнес: «Разрешите, я при-

своеобразие его таланта проявлялись, быть может, даже полнее, чем в его письменной речи. Он вообще был человеком устного слова, импровизации, и все, кто с ним соприкасался, и особенно его ученики, знают, как вдохновенно, глубоко он мог говорить о живописи, о скульптуре, о пейзаже...

Я получила много писем от друзей и учеников Симы, которых разнесло по всему свету. Письма — вещь интимная, личная. И все же одно из них (вернее, фрагменты из него) мне хочется привести. Это письмо Алика Дормана, ученика Симы по ВГИКу. Он приезжал к Симе за два дня до смерти в переделкинский санаторий. Алику двадцать девять лет, после службы в Армии он окончил режиссерский факультет.

Мне звонят друзья, встречают знакомые, говорят и ждут от меня слов, а я мучаюсь от немоты: потому что единственный человек на свете, с которым я мог бы поговорить об этом, о «случившемся», — тот, с кем мне уже не поговорить. Но Вы для меня — то же, что он, и Вам я, если получится, скажу то, что мы и так знаем, без слов.

Мы именно «без слов» знаем лучше. Если я пробую сказать, что для меня был С.Л., то в отчаянье останавливаюсь на полуфразе. Потому что: не «был», а есть; потому что внутренне я даже не называл его никаким именем — ни учительским и далеким «Семен Львович», ни непозволенным мне панибратским «Сима», — потому что то, чем он «был» для меня, не общедоступно, не известно по

ду в ваш дом с бутылкой?» Как я в ответ сказал: «Тогда я куплю закуску». Как он кивнул и показал на окно: «Встречаемся тут»...

Мы вышли из магазина и двинулись к метро. Солнце било нам в спину, и на тротуаре четкими силуэтами чернели наши тени. Две, примерно одного роста. И я подумал: вот мы идем вдвоем, как шли, наверное, Станиславский и Немирович-Данченко, как раз оттуда, из «Славянского базара», после того исторического разговора... И так же их тени рисовались на тротуаре; только одна высокая, в шляпе, другая сильно пониже, тоже в шляпе. А у нас не было шляп, и ветер, задувавший вдоль Никольской, вздыбливал наши волосы, и на черных тенях было видно, как поднимаются черные прядки...

Дома никого не было.

— Здорово, что мы пришли не на рю де ля Пэ, а сюда. Большая квартира, а там как-то все давит, — сказал он.

Мы расставили бутылки, их оказалось две, я принес тарелки, разложил колбасу и свежий хлеб.

— Отличный батончик, — сказал он, помяв горбушку.

Откупорили одну. Я достал из буфета хрустальные рюмки. Он звякнул одной о другую — дзынь!

— Льем в семейные хрустали, — сказал он. — Ну, Сима, значит, какое-то время мы будем существовать если не вместе, то рядом. А?

— Да, — сказал я, — если только меня не выпрут до этого «какого-то времени».

И я рассказал ему про мои дела.

Он почернел, как тогда на обсуждении пьесы, после моего выступления.

— Ну, что за тра-та-та-та! — воскликнул он. — Что за мерзость! Эвреев они не любят, сволочи! Что вы им все глаза мозолите? Давайте...

Мы выпили по первой. Потом я стал рассказывать ему про пьесу. Как, по-моему, надо ее ставить. Какое оформление. Что следовало бы уточнить, что убрать. Фантазия моя включилась, я почувствовал себя свободным, особенно подхлестнул меня удивленно-заинтересованный взгляд, которым он на меня смотрел. Я вспоминаю эти минуты, как одни из счастливых в моей жизни. Стали говорить о том, про что пьеса. И тут вдруг словно с цепи сорвались и начали говорить, да что говорить — орать о нашей жизни, о том, что творится вокруг. В Киеве какой-то инженер повесился от ужаса, что его сошлют на Колыму, и всю семью с ним, и старую маму... «Откуда вы знаете», — спросили его накануне смерти. «Ссылками всегда все кончалось, — ответил он, — а сейчас ими начинается»...

— Где Короленко? — закричал вдруг Некрасов. — Где эти благородные русские интеллигенты, которые всегда говорили правду властям в глаза? Жалкие трусы, почему мы молчим? Неужели нас так запугали, что мы потеряли облик человеческий? Я смолчу, но мама моя не смолчит... Гады! Гады! — он произносил «хады». — Вот уж правда: «Когда нас в бой пошлет товарищ Сталин...» Не важно куда, лишь бы в бой... На ту эврейскую старуху, так на старуху — в бой! А несчастный инженер удавился... Какой позор!.. А ему, — он показал

другим примерам, не сравнимо и, значит, не может быть названо даже именем.

Не один из друзей, а единственный. Не один из людей... Если я скажу, что мне достался дар встретить волшебника и рыцаря, — кто, кроме Вас, поймет, о чем я говорю? И что этот дар нельзя у меня забрать: и жизнь — ни в лице смерти, ни в лице времени, ни в любом другом холодном лице, — не сильнее, чем этот дар, чем любовь, которую мне передал и во мне поселил этот добрый, не сказочный, а самый настоящий волшебник, более могущественный, чем холод и смерть.

Всякий раз, когда я выходил от вас, я шел с широко расправленными плечами, видел необычайно зорко — и, возможно, непонятно улыбался. Я чувствовал в себе могущество любви и искусства, которое не может принадлежать никому, но которому ты сам можешь принадлежать: как тот, от кого я возвращался. [...]

Когда я вышел от вас в Переделкино, было совсем темно. Я шел по дорожкам через лес, несколько раз заблудился, было чистое небо над соснами, тихо, и снег искрился, как в сказках; я шел с такой радостью в сердце, с такой надеждой, Бог весть на что, в таком согласии со всем на свете, что вдруг удивился — я возвращаюсь от человека, который так близок к концу пути — и это он устроил в моей душе этот необъяснимый праздник, — и неужели хорошо знакомая мне тоска будущей разлуки не леденит меня? Я вышел на главную аллею, по которой

на меня, — эту долбанную «Снегурочку» не дали ставить!.. Тра-та-та-та!.. Вольный русский стих!.. Короленко на них нету!.. Деградация вонючая!.. Ну, японский бог, где Короленко?..

В это время хлопнула дверь. Пришла Лиля. Она была на последнем месяце — носила Пашку — и с трудом таскала свое брюхо.

— Что вы орете, как полоумные, — сказал она. — На площадке все слышно.

— Вот это моя жена, Лиля, — сказал я. — А это Виктор Платонович Некрасов.

Он поднял руку и помахал ей. Лиля тоже махнула ему рукой и ушла.

— Твоя самка на сносях? Ну, хохмачи, нашли время рожать...

И снова он разразился гневной речью, обкладывая все и вся...

Тут раздался тихий Лилин голос, она звала меня.

— Ты что, обезумел? — тихо волнуясь, сказал она. — А если все это слышно? Если они подслушивают? Честное слово, это похоже на провокацию...

— Прекрати, — сказал я. — Это подтекст пьесы. Пойдем туда.

Я взял Лилю за руку и вывел ее в столовую.

Некрасов вроде бы разом отрезвел. Он улыбнулся и сказал тихо:

— Ваш муж гениальный режиссер!.. Он рассказывал мне, как надо ставить мое произведение. Лучше и не мечтаю... Это будет потрясающий спектакль. Выпейте глоточек... Нет, надо! Я лучше всех знаю, что надо, а что не надо... Пожалуйста, из моей рюмки, за нашу дружбу. Этот ваш носач мне очень нравится. Ну чуть-чуть...

Лиля пригубила рюмку.

— И вы тоже... Такая пузатая, просто прелесть! Хорошая пара, честное благородное слово... Знаете, возьмите меня третьим...

И мы взяли.

Взяли на все годы и были с ним во всех местах на земле, где нам приходилось вместе бывать. Взяли, когда ему было тридцать восемь, и расстались, когда ему исполнилось семьдесят шесть. Нашему старшему сыну Павлику, оказавшемуся в те дни в Париже, пришлось видеться с ним, уже страшно изнуренным болезнью, и гулять вдвоем по Латинскому кварталу, и провожать его домой в Ванв, и сиживать в кафе, где они не спеша потягивали пиво из высоких стаканов — «деми», как их называют официанты. И Женя, младший наш сын, постоянно виделся с ним и развлекал, как мог. Только трудно было развлечь дядю Вику в эти дни... Накануне ужасного конца Павлик позвонил в госпиталь, где Вика лежал, и сказал, что приедет его навестить.

— Не надо, Пашка, — сказал ему в трубку Некрасов. — Чего тебе тащиться сюда, в такую даль. Завтра меня обещали отпустить. Встретимся и, как всегда, на втором этаже «Монпарнаса», выпьем «деми» и потреплемся. А сейчас даже разговор с тобой меня не веселит... Пока...

А завтра уже не было. Не было ни «деми», ни «своих ста граммов», не было чудесных разговоров о том о сем, не было его вопросов, что там, у нас в Союзе, у друзей, про которых он хотел знать все.

Он умер 3 сентября 1987 года под вечер, там

мы гуляли днем, и пошел по прямой. И все говорил себе: что ты радуешься? Но что-то самое важное и самое искреннее во мне знало и отвечало: с ним тебе не расстаться никогда.

И там, где стоит остов автомобиля (помните?), фонари кончились, и аллея уходила в непроглядную темноту леса. Я удивленно замедлил шаг... и вдруг понял, что не боюсь. И с какой-то легкостью сказал, как будто сам придумал: «И свет во тьме светит». И пошел вперед.

Мне было бы неловко рассказать ему об этом, хотя теперь, думаю, он знает все, что смущение не позволяло мне сказать в глаза (думаю, правда, — знал и раньше).

Презираю утешения. Но та уверенность, с которой сердце представляет себе это «никогда» — более огромное и безысходное, чем самая долгая череда дней и жизненных изменений, бесконечное и невыносимое «никогда», — эта уверенность значит, что сердцу что-то известно о вечности, что-то ведомо о бесконечном, а значит, надежда более права, чем печаль.

Его и Ваш, всегда Ваш Алик

И для меня Сима всегда был волшебником — от его взгляда мертвая натура оживала, на глазах творились чудеса. И при этом никакой патетики. Совсем наоборот. Он был очень застенчив и ироничен, остро видел смешное, но охотнее всего смеялся над самим собой. Более легкого и деликатного человека я никогда не встречала.

Каков же итог нашей такой долгой и так бы-

же, в больнице, где и лежал. Исхудавший, с пергаментной кожей, сильно поседевший и с измученным страданием лицом, без желаний. Господи, как это выражение не шло его натуре. Он так хотел везде быть, все успеть, всех увидеть, все досмотреть до конца. И то, что у нас. И то, что у них...

Он похоронен в чужой могиле на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. В чужой, потому что мест на этом русском кладбище уже давным-давно нет. И Галич лежит в чужой, и Тарковский в чужой. Там под крестом маленькая табличка из белого мрамора, на которой золотом написано: «Виктор Платонович Некрасов», а ниже по-французски: «Nekrasov».

Дорожки на кладбище засыпаны мелким гравием. Он хрустит под ногами даже в дождь. И когда кто-нибудь идет туда, то слышно.

Да, а спектакль «Опасный путь» прошел бесславно, хотя в нем играли хорошие артисты. Евгений Леонов, Петр Глебов, покойный Борис Балакин, Татьяна Краснушкина, Екатерина Соколова, тоже покойная, — все еще молодые, одержимые. К сожалению, наш постановщик опять перекореживал пьесу, сокращал «левой ногой», выбрасывал важнейшие куски. Эх, да что говорить!

Автора вызывали на приемку спектакля. Да что за приемка, когда сам начальник — постановщик. Хозяин — барин. Потом спектакль. Публика хлопала, вызывала артистов, но на душе была тоска. Автор кланялся и с артистами, и один. Наконец все разошлись, и мы остались вдвоем, договорившись устроить банкет после следующего спектакля.

Мы вышли на улицу, дошли до телеграфа — послать телеграмму в Киев, Зинаиде Николаевне[1].

— Что написать?

— Что все в порядке.

— Я знаю, — сказал он.

И я через его плечо глядел, как он своими крупными круглыми буквами выводит: «Премьера прошла успехом».

Эта фраза стала у нас рабочим термином, и во всяких сомнительных ситуациях он, морщась, говорил:

— Ну что, премьера прошла успехом, а, падла?..

И мы хохотали.

Семен Лунгин и Виктор Некрасов.
Париж. Начало 80-х годов

стро промелькнувшей жизни? Сценарии, пьесы, книга «Виденное наяву», где Сима реализовал себя наиболее полно? Конечно. Но главное, два наших сына, Павлик и Женя, которыми мы гордимся, в которых продолжение нашей *линии жизни*.

Сказка обычно кончается так: «Они прожили долгую счастливую жизнь и умерли в один день». Наша сказка кончилась иначе — Сима ушел, а я осталась. Как жить? Жить без того облака любви, которым я была окутана сорок девять лет? Как жить одной, если все эти годы (а мы практически не расставались) мы делили все — от мандаринки до работы?

P.S. В заключение я хочу рассказать, как Сима меня глубоко поразил, просто потряс. Уже после смерти я нашла в его бумагах стихи, которые никогда прежде не видела. Может быть, он мне их не показывал, потому что в них много о смерти, а может, просто потому, что не придавал им значения, так сказать, из скромности, из целомудрия, что ли, слишком любя поэзию, чтоб позволить себе прикоснуться к ней. А стихи рождались, и он, видимо, их стеснялся... Так Сима, с которым мы были как бы две половинки одного целого, вдруг явился мне в новой ипостаси — в ипостаси поэта. Судите сами.

[1] Зинаида Николаевна Некрасова — мать Виктора Платоновича Некрасова. — *Прим. ред.*

В.П.Некрасову[2]

Чего ты снишься каждый день,
Зачем ты душу мне тревожишь?
Мой самый близкий из людей,
Обнять которого не можешь.
Зачем приходишь по ночам,
Распахнутый, с веселой челкой,
Чтоб просыпался и кричал,
Как будто виноват я в чем-то?
И без тебя повалит снег,
А мне все Киев будет сниться,
Ты приходи хотя б во сне,
через границы, заграницы.

Октябрь

***

Стихи приходят в полусне,
В заерзанной поре рассвета,
Как всплеск реки, как вспышка света,
Как взрыв нежданный на войне.
И просыпание печально.
Ни то, ни се, ни бред, ни явь.
Они явились изначально,
Враждебным сном, мой сон поправ.
И эхо сшибки тайных истин.
Моей и сотворенной мной,
Гремит, как грохот палых листьев,
Как крик птенцов,
Как гул земной...

Щелково,
14 сентября 1975 года

Лилианна Лунгина и Семен Лунгин.
Карачарово. Лето 1960 года

Полдень

Потные медные трубы старых недвижных сосен
Зеленую липкую жижу сосут из горячей земли
И брызжут длинными иглами в низкое пыльное небо...
Задохшийся в жарком лесу навытяжку август стоит.

Конец лета

Множество птичьих теней мечутся в жухлой траве,
Желтые стрелы разят кленовые робкие листья,
Блекнет чуть видный кусок совсем уже мертвой луны...
Боже, как призрачна эта безгласная жизнь!

***

Какая необычная ситуация —
С тобой не умею ведь расставаться я.
А тут вокзал, публичное место,
И я вас целую, словно невесту.
А потом, оказывается, должен ехать домой.
Пустое жилье, и ничего не хочется.
Хоть песни пой, хоть волком вой,
Какое-то материализованное одиночество[3].

[2] Стихотворение написано после высылки за границу В.Некрасова 14 сентября 1974 года.

[3] Стихотворение посвящено Лилианне Лунгиной, жене Семена Лунгина.

***

Открыть секрет,
Как мое отчество,
Когда вас нет?
Семен Одиночество[4].

Осень в летнем саду

Я понял смысл осенней желтизны,
Когда свинцом набрякло тяжко небо
И в Лету кануло былое лето,
И ждать зимы день ото дня должны.
Какая безысходность, если б не был
Багряным клен и медным куст.
Когда б не золотом покрытая заплатно —
Земля была б несластна и худа.
И эти, будто солнечные, пятна
Отводят мысль от Страшного Суда

3 октября 1973 года

Лилианна Лунгина и Семен Лунгин.
Париж. Начало 90-х годов

Илье Нусинову

Голосят по покойникам лишь деревенские бабы.
Мы молчим. И стыдимся, когда навернется слеза.
Мы сильны. Мы готовы опять на любые забавы.
Потому что быть слабым и плакать по мертвым нельзя.
Так откуда же взял я такую бесстыдную силу,
Что прославил словами несметную муку мою?
Как решился на то, чтоб душа по тебе голосила?
Почему причитаний моих о тебе не таю?
Или все же мой голос не знает звучанья иного?
И отчаянно тверд даже в этой посмертной тоске?
И так много молчанья вместилось в короткое слово.
И бессрочное горе сомкнулось, замкнулось в строке[5].

Илья Нусинов.
Конец 60-х годов

[4] Стихотворение посвящено Лилианне Лунгиной.
[5] Стихотворение посвящено Илье Нусинову, умершему 19 мая 1970 года.

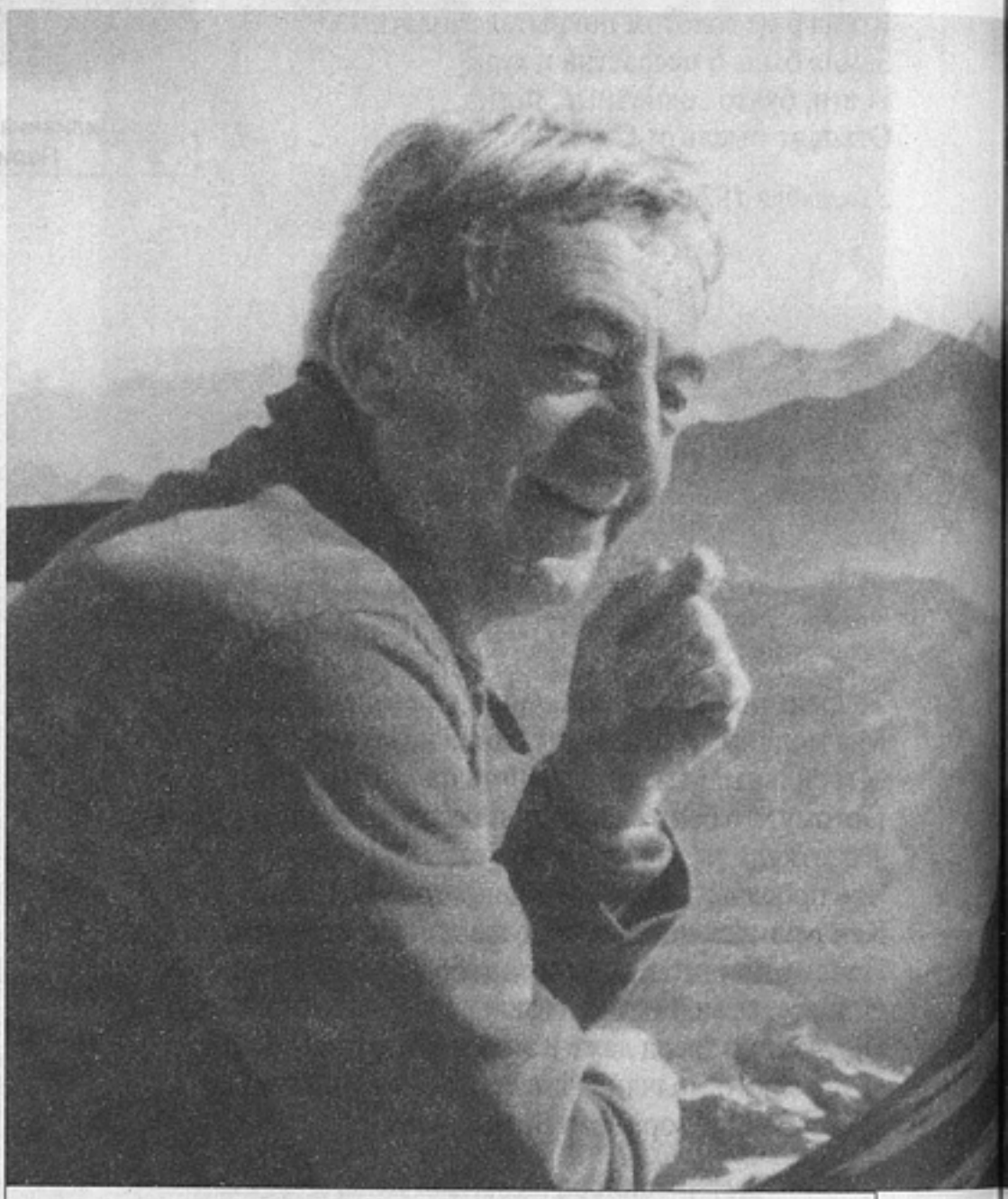
***

Душа отлетела,
И холодом сковано тело,
И крематорские печи
Его отогреть не смогли,
И только сожгли...
Как пемза, безрадостен пепел,
В горсти он поместится весь,
Он выпал в осадок, как взвесь
В жизни сухом растворе —
Горе!
Спалили дотла,
Чтоб душа не смогла
Вернуться туда, где была...
Как в улей сожженный пчела.
.....
А овцы все жрут и жрут сено...[6]

4 августа 1975 года

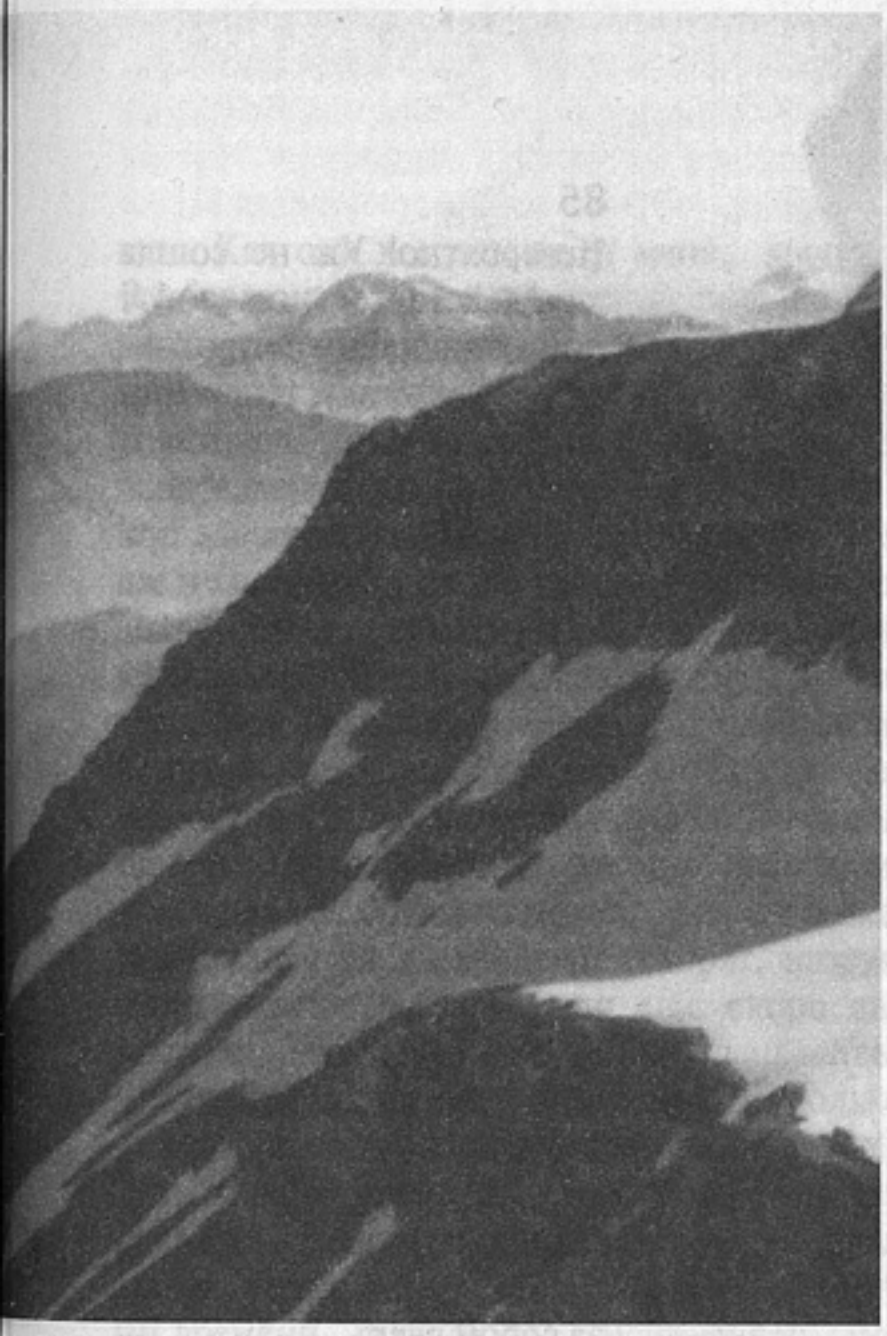
***

Когда постыло плоти быть
Заплатанной постылой плотью,
Когда устанет тело стыть
И станет ветхим, как лохмотья,
Когда проруха, все круша,
Охоча лишь к лихому худу,
Как быть тебе, моя душа?
Куда теперь податься духу?
Тогда потрать остаток сил
Враз, не по нищей нашей мере,
Чтоб умереть, удостоверясь
Навек, что ты и вправду жил.



Семен Лунгин. Швейцария. Середина 80-х годов

[6] Стихотворение на смерть Зинаиды Николаевны Некрасовой.



***

Когда отлетает душа, человек долго следит за ней. Так долго, насколько хватает зрения. Поэтому он остается лежать с выражением глубокой сосредоточенности и пристальности.

Человек так напряженно следит за ее отлетом, что перестает мигать, боясь, что в миг мгновенный он потеряет ее из виду. Он боится шевельнуться, чтоб не выпустить ее из поля зрения. И так и остается с открытыми глазами и в позе ясного понимания, что сумел проследить все до конца: душа выпросталась из тебя, полетела и улетела вон туда, и там навсегда пропала. Иногда она летит прямо вверх, иногда чуть назад, за лоб, за голову, иногда вперед, в направлении ног... Потом веки прикрываются, или их прикрывают, и тогда уже невозможно просмотреть за направлением взгляда прощания.

А тут душа долго не улетала совсем. Она выпорхнула и металась ночной бабочкой, ударяясь в стены, и следить за ней очень трудно. Приходилось поворачивать голову, поворачивать плечи, напрягать глаза и даже вытягивать лицо, как вытягивают его, становясь на цыпочки, чтобы достать что-то с самой верхней полки.

Так и осталось тело в повороте погони, винтом. Так и лежало тело в черном гробе, установленном по диагонали обеденного стола, извернутое, чтоб и тут не пропустить ничего, а душа, видно, долго летала вдоль стен с картинами, над горкой с посудой, мимо кушетки и радио, и книжных шкафов. Отлет ее был неспокоен, он был суетлив, был дан смотр вещам, остающимся тут, в большинстве своем более молодым, чем душа. И зависть одолевала душу.

Почему же, почему эти вещи еще могут оставаться?

ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ

Татьянин день

В этом номере мы начинаем печатать четвертую часть романа Т.Окуневской «Татьянин день». Первую часть см.: «Искусство кино», 1992, № 8 — 11, вторую часть см.: «Искусство кино», 1994, № 3,5; третью часть см.: «Искусство кино», 1996, № 3 — 5.

85

Невероятно! Уж не сошла ли я действительно с ума! Я приготовилась сопротивляться этому аду, теперь надо вести себя по-другому и снова появилась надежда.

Бегу к Эте узнать все про этот лагерь, не может же быть, чтобы вот такой ангел-лейтенант с белоснежными крыльями поджаривал нас в аду на сковороде.

Жду вызова к лейтенанту и, захлебываясь, глотаю свежий воздух. В этапе весь месяц даже не умывались, не говоря уже о свежем воздухе — никакого, лесоповал — это замечательно, уж чего-чего, а воздуха там хоть отбавляй, бараки здесь не проветривают, и когда входят, тут же захлопывают за собой дверь.

В голове наглая мысль попросить лейтенанта отправить письма в Джезказган, Каргополь, Пуксо-озеро... ну что ему стоит... Алеша, Софуля, Иван, Изя, мой «Бетховен» Боря Магалиф, Лави, бешеный пуксинский начальник, он все-таки помогал мне выжить, Георгий Маркович, Зайчик, Ната-

ша... Как они все далеки от меня... хорошо, что бараки обращены к лагерной линейке дверями и никто не видит, как я бегаю туда-сюда, туда-сюда, то улыбаюсь, то шагаю огромными шагами, разговариваю сама с собой, смеюсь, пою, танцую... что если Алеша не такой, как в моем сердце... что если я его придумала... как мы встретимся... вот он стоит не рядом, а впереди, на расстоянии... не побегу к нему... пойду медленно навстречу... и буду читать в его глазах о нашей любви, о том, что было с ним без меня... дотронусь до лица... а что если Алеша не будет ждать меня столько лет... неужели Алеша и Иван не найдут ко мне сюда пути, они же знают, куда ушел этап... скоро юбилей моего сидения... пять лет... говорят, вторую половину сидеть легче... и еще скоро два праздника: Новый год и Татьянин день... а самое здесь главное — можно думать!.. сколько угодно!.. сколько хочется!.. это такое счастье!.. думать!.. Все-таки правильно Ленин или Гитлер, или кто-то еще создали лагеря с каторжным трудом... для думания не остается ни сил, ни времени... в одиночке мысли душат... Лубянка... моя ошалелость... от первого лагеря... тогда хотелось бежать, разбиться головой о стену, кричать, все разнести... теперь хочу понять, постичь, увидеть своими глазами... чудовище майор в Ерцеве... конвоир в тулупе на дрезине... он спас мне жизнь... я могла сгоряча натворить, что угодно... Бандитки на Пуксе... Рэнка... где она сейчас, моя бедная, одинокая Рэнка... она же привязалась ко мне, как приблудный пес, и могла на воле выкинуть что-нибудь, не отходя от лагеря, чтобы вернуться к теплу... а что Борис... Костя... где-нибудь пьют, веселятся... едят раков... какая дама возлежит на моем белье в моей постели... кто воспитывает Наташу... Заяц ушла в другой дом... Наташа всем чужая... Тетя Тоня совсем старая, чтобы ездить к внучке на Беговую... ездит ли Наташа к ней на Калужскую... после смерти Мамы в комнатах на Калужской пусто... холодно... знать, за что же я сижу... я что же была госпожой де Сталь?.. ведь нет... чем же я им так помешала... а что такое вообще человек... могла же я пить воду с пиявками из лужи... могла есть рыбу с червями... могла взваливать на себя бревна... могу же я не мыться месяцами... хватать грязный снег, чтобы обтереться... могу голодать, но не мыться не могу, это страдание... если бы вообще я могла не работать, я бы с утра до ночи из воды не вылезала — смешно, но я по зодиаку рыба... а может быть, в прежней инкарнации я была русалкой... и что же, теперь надо умереть, потому что нет ванны... и что сейчас заставляет меня на потеху всего лагеря прыгать на одной ноге... солагерницы считают меня с тараканом в голове... и очень хорошо, что считают, будут меньше приставать... и все это... чтобы спастись, чтобы выжить... значит, разум выше физиологии... и что, если я своими концертами служу дьяволу...

И спросит Бог: «Никем не ставший,
Зачем ты жил, что смех твой значит?»
— Я утешал рабов уставших, — отвечу я,
И Бог заплачет!

Откуда, как черви на солнце, вылезли из моей дуреющей головы эти утешительные строки?

— На вахту.

Мой лейтенант. Вместо автоматчика обыкновенная надзирательница, и начальник режима — вот я его и увидела, мы люто, мгновенно возненавидели друг друга до искр из глаз. Казалось бы, обыкновенный русский мужик, но... хам, полное отсутствие на лице хоть чего-нибудь человеческого, речь четырехклассника, полный хозяин над всем и вся, хотя тоже лейтенант, постарше моего, и не коммунист — нет! Фашист! Я все меньше и меньше вижу между ними разницу. Как его занесло сюда в Литву?..

86

Глазам своим не верю! Не столовая, а клуб, построенный как настоящий маленький,

уютный театр, настоящие колосники, настоящие кулисы, прожектор, два софита, в зале не скамейки, а стулья...

Хожу по настоящей сцене... Кулисы... Присела к настоящему гримировочному столику, и неожиданно схватило внутри до физической дурноты...

Гоголь... Колосники... Черт... Он может перелетать из страны в страну...

А дальше все, как в сказке: есть первоклассный профессиональный акробат, уголовник — в этом лагере им почему-то не запрещается участвовать в самодеятельности; великолепная пожилая ленинградская художница Коэнте — она из французов, осевших двести лет назад на Руси, за что и получила свои десять лет; пожилой милый человек Басовский, бывший председатель нашего профсоюза работников искусств, который взялся быть моим шефом и помогать во всем; он нашел настоящего заведующего постановочной частью, и они с Коэнте задумывают невероятное. И моя маленькая Люся! Она оказалась таким одаренным человеком, что может делать практически все, все ловит и понимает на лету, интуитивно чувствует, где что надо, действенна и, боясь, что я могу что-нибудь придуманное забыть, ходит за мной и записывает мои «гениальные» мысли — «скрипт гёрл».

Скомпоновали с ней все задумки то ли в пьесу, то ли в сценарий; она же разыскала какого-то полусумасшедшего композитора латыша.

Работа закружилась, и самое невероятное: разыскали для нас настоящего директора Нину, на воле она была администратором левых концертов, за что и сидит. Нина знает все: где что достать, как достать, как обойти все препятствия. Она киевская еврейка, именно киевская, потому что Киев славится этими красавицами: есть, конечно, провинциальная местечковость, но голубые огромные глаза, темная блондинка, точеный нос. Была, видимо, и красивая фигура, стройные ноги. Ей, наверное, лет тридцать, но какая-то трагедия с позвоночником, и теперь она ходит полусогнутая. Нина тут же нашла общий язык с лейтенантом и вытаскивает из него все возможное и невозможное. Достала трико и канат для Черта, достала краски, и весь лагерь похож на средневековое мистическое действо: где-то кто-то тихонечко окрашивает тряпки, надзиратели делают вид, что не видят, и все, что мне приходит в голову непостижимым, невероятным, непонятным способом, достается. До Нового года 36 дней.

Черт должен быть подвыпившим и легкомысленным, эдаким дьяволенком, он летает по всему миру и подглядывает в чужие окна, видит страны и события, и вместе с ним — мы. Мой уголовник в трико и в гриме оказался именно таким чертом — смелый, подвешенный к колосникам, выделывает трюки, так что дух захватывает. Правда, текст я ему не дала — мог выйти конфуз: у него на одно обычное слово три матерных. Но случилось чудо: он влюбился в меня и теперь, когда начинает со мной разговаривать, от напряжения наливается кровью, чтобы не вырвалось ни одного матерного слова, — трудно удержаться от смеха. И это не все: он приносит мне всякие вкусности, украденные из посылок, поссориться с ним перед премьерой не могу, беру, а Басовский возвращает дары владельцам, но если мой Черт узнает об этом — все кончено, он разнесет и театр, и лагерь.

Дни бегут. Работаю с утра до ночи и с ночи до утра, но там внутри болит, стонет от неизвестности: что с близкими? Лейтенант уже дважды отсылал мои письма в три лагеря.

Первой пришла телеграмма от моей Тети Вари! Милая, родная, дорогая! Она всегда была для меня второй матерью, а теперь, после смерти Мамы, осталась единственной. А лейтенант! Он прибежал на репетицию запыхавшийся, счастливый, сел, как всегда, рядом со мной и подложил мне под пьесу невидимо для всех телеграмму... Тетя Варя едет ко мне! А мой бурбон, мой братик, так открыто и подписался: «Целую, Лев Ры!» Теперь я могу вступить в битву со всей лагерной державой! Но где Алеша? Что с ним?

Начались прогоны, до премьеры десять дней. Сама буду петь новые песни: мексиканскую «О голубка моя», аргентинское танго и румбу — мой Черт как бы прилетел в Южную Америку. Лейтенант дал телеграмму, чтобы Заяц выслала, если оно еще живо, мое алое как кровь панбархатное платье, в котором я танцевала с Тито в «Метрополе»!

А для лейтенанта я придумала маленький подарок: как только он вошел в зал, я громко сказала: «Лаба дена, понас лейтенанте, виси даливяй юс свейкина!», что по-русски зна-

чит: «Добрый день, господин лейтенант, все участники вас приветствуют!» Он был в восторге и всю репетицию допытывался, почему я так свободно, без акцента сказала, на что я ему поведала про гены бабушки-литовки и что Тетя Варя, которая приедет, еще помнит литовский язык, и что в Паневежисе живет другая моя Тетя.

Интересные, необычные складываются у меня отношения с лейтенантом. Нет, он не влюблен в меня, я это чувствую всегда, неужели дружба? Настоящая, необычная, редкая дружба женщины и мужчины, такая дружба была у меня только с Яшей, но я знала, что он в меня влюблен и постоянно обходила острые углы, чтобы не потерять дружбу. Что же здесь? И моя маленькая хитрушка Люся узнала об его тайне: он юрист по образованию, его первую любовь арестовали в семнадцать лет за связь с партизанами — «лесными братьями», и, если этот Ромео из-за любви пришел в эту систему, он прекрасный человек и настоящий мужчина, и теперь я вижу, когда «она» выходит на сцену, мой лейтенант начинает светиться, а «она», Альдона, прехорошенькое юное существо, конечно, все делает на сцене только для него.

Мое костлявое тело потеряло еще килограмма два.

30 декабря, первая и единственная генеральная репетиция.

Не может быть, что это великолепие сделала я! Не может быть! Настоящий мюзикл: смешно, весело, профессионально! Да, это профессионально, я сумела их вымуштровать! Люся! Она оказалась блестящим помрежем — ни одной накладки! Она и артисткой оказалась отличной! А Коэнте! Из этих крашеных тряпок получились ошеломляющие своей яркостью костюмы. А завпост! Наш Чертенок мог выделывать все, что он хочет! И он выделывает! А декорации! За моей спиной была живая Южная Америка!

Дотащилась до нар. На подушке положенное Этей письмо: «Милая, родная, дорогая, прекрасная любовь моя, я счастлив, большего счастья, радости уже в жизни не может быть. Плачу открыто, не стыдясь, кричу от счастья, друзья утверждают, что я сошел с ума, а я и сошел, мы же скоро увидимся. В лагерях начались бунты с требованием освобождения пятьдесят восьмой статьи, на Урале бывший полковник поднял бунт, и весь лагерь, не один лагерник, а весь лагерь, десятки тысяч не выходят на работу. Такие слухи и про ваш Джезказган. Как мы с Вами заживем, Вы не хотите жить в одной конуре, построим две конуры, построим третью для наших детей. Вы будете великой артисткой, Вы сыграете лучшие роли мирового репертуара, я буду около Вас тихим ученым. Поздравляю Вас с Новым годом, годом нашего счастья, любви, свободы! Вечно, до гроба ваш». И я тоже реву!

Если правда с Джезказганом, как же там мой доктор... Старенький, больной... Почему же здесь полная тишина... Это что, заграница?.. Недаром у лейтенанта проскакивает слово «оккупация»... Если заграница, то расправятся с нами здесь жестоко...

31 декабря. Премьера. Оба лагеря торжественны, притихли, готовятся, волнуются. А потом кричат, прыгают, бросают в воздух вещи, целуют, благодарят, на сцену летят конфеты, печенье — здесь это высший знак благодарности, как если бы на свободе бросали бриллианты, меня качают!

Вот и Новый год.

Сыграли еще четыре спектакля — для женской зоны, и я увидела, что внешне-то все спокойно, а оказывается, как и везде, мы в мышеловке, которую отлично стерегут: появилось чуть ли не войско с автоматами, чтобы привести женщин на спектакль в мужскую зону и охранять театр; как вообще разрешили такое, мы должны были играть у себя в зоне, в столовой, ведь в нашем этапе привезли не только бандиток, а и бандитов, и здесь это событие, ранее никогда не виденное, и этот контингент действительно может сделать все что угодно, воспользовавшись спектаклем; третий спектакль мы играли как в настоящем театре, зал был полон, сидели хорошо одетые женщины из лагерного поселка, а четвертый спектакль сыграли по просьбе и под клятву этих самых блатных, точнее, под клятву знаменитого вора в законе, красивого грузина Сосо, здешнего вожака: оказывается, когда шел первый спектакль, их заперли в бараке, и теперь этот самый Сосо дал клятву честного бандита, что ничего не произойдет и волоса ни у кого с головы не упадет. Все эти чудовища обожают искусство, а тем более что в главной роли их коллега, и они уж так себя идеально вели, что боялись даже громко смеяться, меня опять закидали конфетами и печеньем.

87

И опять бездна.

Ничего не хочу. Часами лежу на нарах. Этя выхаживает меня, как больную. Хотя бы письмо от Алеши.

Видела сон: я падаю с высокой скалы в пропасть и не разбиваюсь, а попадаю в грязь, в тину. Что это, спасение от смерти или грядущие неприятности?

В барак ворвалась согбенная Нина с газетой в руке, с криком: «Сдох ваш Горбатов, сдох!» Некролог. Что же это? Ему сорок пять лет, жить бы ему и поживать и ордена наживать, есть раков, пить, курить, кутить, посещать свои толстопопые «огневые точки», как он называл своих дам, срываться по ночам по вызову ЦК или по звонку Кости руководить русской литературой... так что же это... совесть... неужели она в нем бушевала или хотя бы тлела... я знала, когда я войду в дом, посмотрю ему в глаза, он умрет... мне кажется, Костя задавил его своей жестокостью, жестокостью, отсутствием морали... Борис мягче, человечнее... когда у них возникла дружба... при мне это были служебные идеологические отношения... что будет с Наташей... ее же выгонят... Почему-то все вокруг меня, в каком бы лагере я ни была, хотя ни разу нигде и ничего не сказала о Борисе — не только плохого, вообще не упоминала, — воспринимают его как предателя.

Проснулась от диких криков, визгов, выстрелов; в зону через стену прорвались те самые бандиты во главе с Сосо и, конечно, не для убийств, а совсем наоборот, на секунду стало жутко, но только на секунду, я почему-то уверена, что меня они не тронут. Этю бьет как в лихорадке, мои наивные литовки приставляют к дверям два стола и скамейки.

Прислушиваюсь: все страсти кипят в бараке бандиток, Сосо решил навестить своих подруг, их барак от нас через один, наш барак с краю, у нас только политические, а рядом барак смешанный. Там Люся, там все мои артистки, там Альдона, и сквозь весь этот ужас слышу тихие, страшные мужские голоса под их дверью! Решаю, если они в барак ворвутся, выйду к ним, не знаю, что буду делать, умолять, плакать, убеждать... Они все под чифирем... Ломают соседнюю дверь, уже и под нашей дверью тот же жуткий шепот! И, как гром небесный, автоматная очередь, и какой-то звук... Выскакиваю, зажжены все прожектора, в их свете мечутся автоматчики, стрелять не могут, бандиты держат в объятиях своих женщин, остальные бандитки спрятались в своем бараке. Бешеная, сияющая струя вырывается из брандспойта, между всем этим метущийся, как дьявол, начальник режима, смотреть невозможно, как люди покрываются льдом!

Теперь начальник режима ходит героем-победителем, издевается над литовками, под предлогом бунта учиняет повальные обыски, а я провезла через пересылки стихи Ивана, и я должна их сохранить во что бы то ни стало. Этя посоветовала положить стихи на спину между лопатками, сверху бушлат, прижаться к стене, надзиратели ощупают спереди, а по спине могут руками не провести, другой возможности сохранить стихи нет. Вошли, приказали встать и начали ворочать: разворотили постели, сумки, начали личный обыск, «сам» стоит в дверях и любуется этим погромом. Идут ко мне, у меня от волнения пропал голос, надзирательница обшарила меня спереди... мгновение... и, не дотронувшись до спины, отошла, а я готова кричать от боли: так получилось, что я встала к печи, а она раскаленная, бушлат прогорел, мне обжигает спину, и главное, что пошел запах гари! Обыскивают последних. Ушли. Все кинулись ко мне, на спине ожог, первые страницы стихов обгорели, но стихи целы и в моих руках.

Телеграмма от Зайчика: поздравление с Татьяниным днем. Написано открыто: «Скоро увидимся, потерпи еще совсем немного». С Наташей все хорошо, она пока в нашем доме, а если что — то Заяц о ней позаботится; Тетя Варя вот-вот выезжает ко мне с вещами, едой, письмами.

88

Татьянин день! Какие трогательные подарки преподнесли мне мои артистки, да и весь лагерь, даже блатные: вышивки, мешочки, я была без расчески, так со свободы в передаче мне прислали в подарок расческу, крошечных вязаных куколок, амулеты — какие прибалтийки искусницы! Вспомнился Джезказган, когда я умирала в больнице — отдышали дырочку в окне ото льда и показали вот такого связанного из ниток чертенка, он дергался... пританцовывал...

А мои литовки устроили к обеду для меня пир: кусочки сала, несколько орехов, домашний сыр — и все это светится теплотой!

А сами мы задумали пир вечером, по примеру Пуксы, в КВЧ. Это огромная комната в бараке с засохшей неизвестно когда, как и зачем завезенной большой пальмой в большом ящике, два стола, скамейки, а справа отгорожена маленькая комната и теперь это обитель Нины: по линии заключенных после концерта ее назначили кавэчихой, здесь печь, большой стол и даже стулья, тут-то мы и задумали кутнуть не без ведома лейтенанта. Сам он пронес в зону и подарил мне бутылку домашней водки и сказал, что двадцать пятого числа у нас будет знаменитый зажаренный литовский гусь. Решили сразу после лагерного ужина пойти одеться по-праздничному и как бы невзначай прийти в КВЧ, находиться там можно до отбоя. Я придумала смешные приглашения: «Разрешите вас пригласить на торжественный прием по случаю тезоименитства в помещении КВЧ, после ужина в лагерной столовой. Форма одежды вечерняя, пожалуйста, захватите железную кружку и алюминиевую вилку. Рада вас видеть». Коэнте их красиво разрисовала, а на случай, если приглашение попадет не в руки лейтенанта, а в руки начальника режима, непонятная подпись. Только мы начали собираться, как влетела бледная Люся, она стояла на «атасе»: начальник режима с надзирательницами идут сюда.

На столе белая простыня, в середине стоит гусь, расставлены кружки, рядом с ними вилки, букет искусственных цветов, оставшихся от спектакля, — все это карцеру не подлежит, но водка! Она стоит под стулом в замороженном виде, а это уже карцер, а карцер здесь ого-го какой, продувной сарай с каменным полом, без печи. Спрятать водку некуда, все КВЧ просматривается. Быстро принимаю решение все взять на себя, мол, о водке никто и не знает! Но откуда у меня гусь! С лейтенанта эта дрянь режим может снять звездочку, его девушка бледнее смерти! Нина мгновенно хватает бутылку и бежит к пальме, остаются минуты, общими усилиями вытаскиваем засохшую пальму с окаменевшей землей, кладем на дно бутылку, пальма на месте, в секунду руками, ногами заметаем следы, дверь открывается.

Начальник возбужден, у него победно блестят глаза, это может быть еще одна звездочка на погонах, а главное, подловить, скомпрометировать, уничтожить всю эту вонючую интеллигенцию, вознесенную начальством после спектакля, — все это написано на его лице.

Без слов, как великий Нерон, кивком головы приказывает начать обыск, надзирательницы, кстати, очень смущенные, начали осматривать столы, лавки, стулья, но бутылки нигде нет и вдруг команда: «Печь!» Только из-за трагической ситуации мы удержались от смеха, притащили парашу, выгребают угли, осколков бутылки нет, он начинает звереть. Он же понимает, что бутылка здесь, ведь никто из барака выскочить не успел! Такой ругани даже представить невозможно, оскорбления, угрозы, и с пеной у рта заревел: «Вон отсюда!» Мы схватили гуся и побежали.

Как же ему в голову не пришло выяснять, откуда гусь, а я уже все решила: местным иногда разрешают делать такие передачи, вот мне и сделали такую передачу, кто — не знаю, наверное, за спектакль, и всё тут, и пусть повесят. Но как же такой подлый чекистский ублюдок не догадался про пальму?!! Это чудо.

Пришли в барак с этим еще теплым, пахучим гусем и теперь, потрясенные не случившимся, а чьим-то предательством, молча, глотая слезы, всем бараком жуем этого гуся, тем более что в расчете на оного никто к лагерному ужину не прикоснулся. Предательство мелкое, гнусное, не во спасение жизни, а за больничное питание: ведь режим уже с утра знал о нашей затее, ведь по вечерам никого из начальства в зоне не бывает, и теперь, стуча зубами, следим, не догадается ли он сейчас про пальму.

Сколько прошло времени в этом невыносимом напряжении... Наконец вся банда вышла из КВЧ, и Нина вешает замок.

Вот тебе, бабушка, и Татьянин день.

89

Этап... этап... шелестит в ухе голос Люси... сон... этап... этап... проснитесь, сейчас узнала, куда-то далеко на восток, вы и я в списке, и исчезла как наваждение.

Подъем, бегу к их бараку, а Люся уже бежит навстречу: передал лейтенант и это все, что мы знаем, надо ждать.

Только часам к одиннадцати узнали, что действительно начали готовить этап, бедный лейтенант вертится, подойти не может — все и вся на виду, и только к вечеру Альдона сказала: действительно этап на восток, куда по-

ка неизвестно, да какое это теперь имеет значение — катастрофа! Свобода, дом, все эти восстания, протесты, бунты ерунда, все по-прежнему, я опять теряю связь с домом, я ведь не успела получить ни одного письма, только телеграмма, ни одной посылки. Тетя Варя! Она, может быть, уже выехала сюда, что будет с ней...

Тетя Варя приехать не успела, мы уже проходим карантин, в этап вывозят всех политических и всех бандитов, нас сюда завезли по ошибке, здесь рядом граница, нам здесь не место, а может быть, испугались налета Сосо, а может быть, а может быть... Тайны Мадридского двора, никто не должен знать, и уж тем более понимать сие, кроме высокого разума, высокого начальства, смертным это не доступно. Проводы с плачем, тяжелым рыданием, разлучают матерей с дочерьми, отцов с сыновьями, с братьями, с сестрами.

Разрешили на дорогу передачи, а мы с Люсей пустые и при воспоминании об этапном хлебе, о селедке и кружке ледяной воды уже становится плохо.

Когда начали строить для вывода за зону, я стала искать глазами лейтенанта, его нет, а он обязан присутствовать, и меня что-то сорвало с места: бегу к его кабинету, вижу в окно, он сидит за столом, закрыв лицо руками, ворвалась, мы обнялись, плачем.

— Храни вас и Альдону Бог!

— И вас тоже!

Меня провожает весь лагерь, мои литовки из барака и Этя ревели белугами, а из-за проволоки мужской зоны прощальные прекрасные слова: «держитесь», «скоро все будем дома», «не отчаивайтесь»!

Режим лютует, орет, мечется, мы с Люсей должны были попасть в закрытый грузовик, но он нарочно приказал пересадить нас в открытый. Самое тяжкое — за зоной: оказывается, недалеко от дороги, в лесу довольно большой поселок, конечно, это лагерная обслуга; конечно, это они сидели приодетыми на спектакле и вот теперь вышли проводить хотя бы издали, смахивают слезы, незаметно из-под полы пальто машут рукой и не отрывают от меня глаз, пока мы не скрылись за поворотом! Ну как же они-то остались людьми? Что, все та же заграница? Австрийцы, чехи, венгры — такие же, как эти... что же сделали с нами? Мы, как цепные псы! Спасибо тебе, начальник режима, за открытый грузовик.

— Танечка! Танечка! Танечка!

По лесной тропинке бежит, падая, задыхаясь, Тетя Варя.

— Стреляйте в меня, стреляйте, убийцы! — метнулась к борту выпрыгнуть на ходу, меня схватили, грузовик остановился, подползла к борту, перегнулась, схватила подбежавшую, маленькую, худенькую, побелевшую, как лунь, Тетю Вареньку. Целую, целую. «Родная моя, маленькая, любимая Тетя Варенька, ты стала так похожа на Папу, кровинушка моя», — а она только шепчет: «Все будет хорошо, все будет хорошо, все будет хорошо», — грузовик тронулся, я выпустила Тетю Варю из рук, мы счастливы, мы увиделись.

Потом мне рассказали, как все было, сама я ничего не видела, не понимала: оказывается, начальник режима был в головной машине и ничего предпринять не успел, молодой офицер в нашем грузовике отвернулся и делал вид, что ничего не видит, и приказал автоматчику взять Тети Варины сумки и обыскать их, меня держали за ноги, чтобы я не перевалилась из грузовика.

— Это не положено! Это нельзя!

Мы забыли про автоматчика, а он стоит с флаконом «Шипра» и смущенно повторяет:

— Нельзя этого! Не положено!

Я взяла флакон и разбрызгала одеколон по всему грузовику, теперь и автоматчик, и офицер тоже будут пахнуть «Шипром».

90

Только в аду, наверное, страшнее.

Товарный вагон, на нижних нарах возможно еще сидеть, на верхних — или лежать, или присесть, скрючив голову. Блатные с гиком и хохотом захватили нижние нары, сбросили всех, кто нечаянно успел их занять, мы полезли наверх, старушек пришлось втаскивать.

Ехать месяц, два, три...

Страшное там, внизу, людьми их уже не назовешь: дикое, темное, отупевшее, с изуродованной психикой, без всякой морали, даже большевистской; подо мной маленькая, истеричная, похожая на крысу воровка, раскроившая матери голову топором за то, что та не дала ей надеть свою кофточку.

Как только поезд тронулся, они начали что-то пить, глотать, звереть, шалеть, начались танцы, песни, мат, раздевание, любовь на глазах у всех, прикрывшись тряпками, потом начали впадать то ли в сон, то ли в обмо-

рок, потом страшное пробуждение, их рвет, они не сходят с параши, если занято, они отталкивают друг друга или делают все на пол, и вспомнилась мне академик Лина Соломоновна Штерн, которую мне приходилось усаживать на парашу... Как все-таки присудили нам в том высшем суде физиологические отправления: есть, выбрасывать остатки, дышать, продолжать человеческий род... А возможно, где-то там, в космосе, есть совсем другое... царство высокого разума... Какое счастье, что с нами нет Альдоны, эта чистая, юная девочка, увидев все, сошла бы с ума... Что будет с лейтенантом?.. Какой ценой он ее отстоял? Может быть, потеряет не звездочку на погонах, а весь погон... Он прекрасен, этот лейтенант! Где они сейчас, что с ними... А потом началось: воровки, конечно, селедку есть не захотели и вот та воровка, похожая на крысу, и еще одна полезли с двух сторон к нам наверх, бедная трусишка Люся вне себя от страха, но воровки пошептались с крайними женщинами, те полезли в мешки, что-то им отдали, и воровки спустились вниз. Потом воровки стали отнимать и вещи: снимают хорошие пальто и взамен оставляют свои грязные бушлаты.

Едем по Литве, на остановках доносятся обрывки литовской речи. Мы с Люсей в середине нар, воровки уже совсем близко подползают к нам, все из сумок Тети Вари мы давно съели, там было мало, большего Тетя донести не смогла, а посылка, если ее не украдут, уйдет обратно домой. Съели и Люсину еду, съели и то, что дала Этя в дорогу.

Люся от страха в полубессознательном состоянии, голос срывается.

— Я умоляю вас спуститься к капитанше, она же с вами так заигрывает, она хочет с вами только поговорить на глазах у всех для своего авторитета, иначе вашу голубую австралийскую шубу вы больше никогда не увидите, а их страшный бушлат вы не наденете, что же вы будете голой на морозе!.. Умоляю вас!.. Спуститесь к капитанше!.. Только подойдите к ней!.. Попросите!.. Умоляю!..

— Нет, Люся, я сделать этого не смогу, вот просто не смогу, мне Бог послал увидеть все это, такое ведь даже присниться не сможет, придумать такое тоже невозможно, но общаться с ними из-за шубы я не буду. Дайте мне честное слово, что вы рта не откроете и отдадите все, что она захочет, вы же умница, вы понимаете, как неумно в этой ситуации кричать, требовать, а тем более упрашивать, умолять, это может плохо кончиться; в аду Абрамовича вводят в бассейн с дерьмом, люди в нем стоят на цыпочках, задрав головы, дерьмо доходит до губ. «Послушайте, Абрамович, спускайтесь очень тихо, не делайте волну». Люся, обладая абсолютным чувством юмора, даже не улыбнулась.

В полутьме рядом с моим лицом возникло действительно страшное лицо, видимо, воровка во время кутежа ударилась, и теперь вместо лица распухшее, синее месиво, я от страха онемела, смотрю ей в глаза, секунда, она улыбнулась тоже страшной улыбкой и поползла к моим ногам, вежливо перелезла через меня и Люсю, и тут же раздался крик, плач, разбудивший всех, литовки не отдали воровке свое последнее.

— Вот так-то, Люсенька! Вот на ком надо проверять волшебную силу искусства!

— Вы все шутите, но в следующий раз приползет другая, не поддавшаяся обаянию искусства, и нет вашего пальто!..

Слезы, мольба раздирают душу, помочь ничем нельзя, воровки совсем обнаглели, весь наш верх обворован.

Попробовали с Люсей перелечь лицом к стене вагона, там все-таки пробиваются струйки свежего воздуха, но это оказалось невозможным, мы хоть поворачиваемся не по команде, но лежим, как кильки в банке, и пришлось опять повернуться головами к центру и видеть все, что творится внизу. Интересно, что любовные сцены вызывают во мне физическое отвращение, а Люся начинает волноваться, покрываться красными пятнами, ее это волнует... Мне очень плохо, держусь перед Люсей, чтобы она не увидела этого. То, что курят воровки, не поддается никакому описанию, наш верх плавает в вонючем дыму.

Скорее бы, скорее бы пересылка, скорее бы! Алеша, возьми меня на руки, вынеси из этого ада, и потом вместе умрем!

91

— Выходи с вещами!

Вышли, и я упала в обморок от свежего воздуха, в санчасти объяснила, отчего случился обморок, и меня привели в камеру.

Люся бросилась мне навстречу — я очень боялась ее потерять, блатных нет, только

пятьдесят восьмая; как и в Свердловской пересылке, они прошли унизительный осмотр, к счастью, ни половых, ни просто вшей не оказалось, и их не брили, а меня, как и в Свердловске, спас от этой отвратительной процедуры обморок.

Огромная, старинная Вильнюсская тюрьма... где-то здесь я металась по городу, чтобы узнать, как попасть в Паневежис к Тете и Дяде, я же видела эту тюрьму, я запомнила ее, живы ли они, чувствуют ли, что я близко от них.

Камера открылась, и надзирательницы внесли украденные пальто, забрав в обмен воровские бушлаты.

И наконец-то открылось окошечко в двери, пахнуло горячими щами, и в великом упоении, молча, захлебываясь, едим щи, и уж совсем неслышно предложили добавку, которую мы также мгновенно уничтожили, ничего более вкусного никто из нас в своей жизни не ел, но, как выяснилось, щи были из подгнившей капусты.

Моя «лагерная слава» перелетает через заборы других лагерей: как только начали выводить на прогулку, откуда-то снизу многоголосо скандируют «спасибо» и требуют моей свободы, а потом неожиданно открылось окошечко в двери и стали влетать конфеты, печенье, записки с добрыми пожеланиями, а один раз влетело очищенное яйцо, аккуратно завернутое в бумагу, — больничное питание, у нас покатились слезы.

Вывели на прогулку, и в нижнем этаже тюрьмы оказались блатные мужчины, Люся тут же наладила с ними контакт и попросила узнать все об этапе, а на следующий день вышла мыть пол в тюрьме и вернулась с ворохом новостей: восстания действительно в лагерях происходят, а так как сидят миллионы, и их реабилитировать сразу невозможно, то на места выезжают комиссии, пересматривают дела с маленькими сроками и отпускают домой; нас везут куда-то за Киров, на границу с Коми, лесоповал, лагерь такой же, как Каргополь, один из первых созданных советской властью, — Вятлаг. В свете этих событий, зачем же нас везут куда-то на край света, понять, узнать, угадать невозможно, везут и всё, где и когда следующая пересылка, узнать не удалось.

Опять ночь, опять прожектора, опять рвутся и воют овчарки, на сей раз где-то в другом конце колонны раздался выстрел, наверное, в воздух.

И счастье: вагоны, а не теплушки, в нашем вагоне только маленькая горстка блатных, и теперь они ниже травы и тише воды, и Люся попала со мной в одно купе, и также по коридору мимо наших клеток расхаживает автоматчик, и Люся нашла контакт с одним из них, и в следующее его дежурство он скажет, где очередная пересылка и подтвердит, Вятлаг ли.

Ленинград. Знаменитые «Кресты».

Ольга, моя Ольга! Не могу взять себя в руки. Как дать ей знать о себе?! Как?! Как?!

Из всех тюрем, которые я узнала, — самая мрачная, сырая, холодная, камера огромная, блатные опять заняли нижние нары.

Единственная возможность с кем-то найти контакт — выйти Люсе на работу по тюрьме.

Здесь на работу не выводят.

Утром обход. Входит молодая, интересная женщина-офицер, отошла от двери, чего делать не полагается, и идет вдоль нар, явно кого-то ищет, смотрит на меня.

— Вы просились к врачу?

Люся, зная мой идиотизм, мгновенно отвечает.

— Да.

— Вас вызывают в санчасть. Спускайтесь.

Вышли в пустой коридор.

— Я увидела вашу фамилию в списках, что я могу сделать для вас, чем вам помочь, все это невероятно, я совсем недавно видела ваш фильм, вашей фамилии в титрах нет, говорите скорей...

— От Ольги Берггольц... Передачу... Я совсем плоха от голода. Неизвестно, сколько будет идти этап.

— Найду ее из-под земли. Ваш этап уже завтра отправляется.

Она быстрым, профессиональным жестом открыла камеру и почти втолкнула меня.

Громко снизу сказала Люсе:

— Дали принять таблетку от головной боли.

Ольга, моя Ольга, она придет, она спасет, выручит, она в тюрьму прибежит даже ночью, мне бы ее только увидеть, хотя бы издалека, тогда я смогу еще долго продержаться...

Ждем событий. Отбой.

Подъем.

— На выход с вещами.

Не может быть... Этого не может быть... Прошли сутки... С Ольгой что-то случилось.

92

Следующая пересылка в Кирове. Едем в том же вагоне. Голод одолевает. Люся совсем плоха, ей двадцать три года, она нежна, болезненна, в таком возрасте туберкулез пожирает, выменять на вещи еду невозможно — даже мою голубую шубу: все, у кого есть еда, понимают, что это жизнь, и ничего ни на что не меняют, поддерживаю Люсю надеждами, мечтами, вру напропалую.

Весна рвется в щели, в зарешеченные окна коридора... Шестая весна моей неволи...

Удалось выменять из последней Маминой посылки простыню с моей монограммой, вышитой Маминой рукой, на дневной паек хлеба, отрезать монограмму эта женщина не разрешила.

А я задыхаюсь от мыслей. Раньше я не замечала, что стук колес утешает, побеждает мысли, чувства... спасение...

Самое тяжкое, когда кто-нибудь начинает есть, все равно что — хлеб, сухари; в бараке это можно сделать тихонько, здесь у того, кто ест, кусок застревает в горле, а вокруг все глотают слюну.

Перестала считать сутки... зачем... слушаю стук колес... с Ольгой что-то случилось... могла же эта женщина-офицер как-то сказать об Ольге... А если эта женщина-офицер просто дрянь и даже и не искала Ольгу... нет, не может быть... В Свердловске на пересылке была уже такая история: меня, больную, еле стоящую на ногах, вызывают, ведут в какой-то кабинет в тюрьме, взволнованный человек говорит, что он знаком с Борисом по Свердловску же, когда Борис был здесь спецкором «Правды», чем он может мне помочь, он может связаться с Борисом. Я попросила сказать Борису, что я жива, и сообщить адрес моего будущего лагеря. Тогда я обвинила этого прокурора, что он трус и ничего не сделал, но потом-то я узнала, что Борис от меня отказался.

С Ольгой этого быть не может.

В вагоне какое-то невидимое волнение, оказывается, в следующее воскресенье Пасха, совпадающая с католической, и мои литовки молча молятся...

Они уже поднаторели в великой русской речи, но очень смешно, когда набожная старушка с ясным и чистым лицом вплетает в свою речь матерные слова, не понимая, что говорит, и теперь мы с Люсей пытаемся их обучать великому русскому языку без матерных слов.

Довольно приличный конвой, состоящий в основном из ровесников Люси, в Кирове с нами прощается и не знает, что с нами будет дальше, но направление — Вятлаг.

Двоих вынесли из этапа на носилках, а мы с Люсей, поддерживая друг друга, довольно бодро сами пошли к «воронкам».

День ослепительный, тепло, солнце! Какие мы, наверное, красавицы в сиянии светила!

Пересылка необычная — нет жуткой тюрьмы, а стоят, как в лагере, довольно симпатичные, свежевыкрашенные, длинные, чистенькие бараки, внутри коридор тоже удивляет чистотой, и уже совсем невероятное — параши стоят у камер, это все равно, если бы увидеть параши в Лувре; камера просто уютная, тоже чистенькая; надзирательница разговаривает человеческим голосом! Не может быть!!!

Уступили нижние нары пожилым, еле вскарабкались наверх и рухнули в сон.

Христос воскресе! Пасха!

Подъем.

Все приодеты в то, что осталось не украденным; торжественные и светлые.

Мы с Люсей проспали шестнадцать часов, нас пытались разбудить к ужину, но мы не очнулись... Издалека, из нереальности, я слышала церковное пение, молитвы, я стала какой-то отупевшей...

Оглядываю камеру: нас, малоприятных русских, восемь человек, остальные литовки, с которыми мы ехали в этапе, а из коридора в наше благолепие врезаются такие уже знакомые визги, хохот, мат, выкрики, «цыганочка»: напротив в камерах — блатные, для них параши в коридоре не стоят.

Кто же этот человек, сотворивший это разумное и человечное...

Камера открылась, и надзирательница внесла огромный чайник с горячим чаем, сахар, хлеб и все эти дары положила на стол, и только мы хотели накинуться на эти дары, как камера снова открылась и быстро вошла маленькая женщина в ватнике и шали, с прекрасным от доброты лицом, быстро подошла к столу, села и стала выкладывать из мешка сушки, белый хлеб, сахар, крашеные яйца и одним дыханием произнесла: «Христос воскресе!» Мы губами ответили:

«Воистину воскресе!»

У двери она повернулась и также беззвучно сказала: «Потерпите еще немного, до лагеря меньше суток» — и исчезла.

Грузят в «воронки».

Где же этот человек, творящий добро...

Я увидела его уже из «воронка»: стоял высокий, статный, худой старик, полковник, с белой, как лунь, головой, так похожий на моего Дяаколя, тоже голубоглазый — стояло русское офицерство.

93

Едем куда-то внутрь планеты. Резко на север. Ни станций, ни поселков... Иногда мелькает колючая проволока.

Здесь, видимо, был лес, но теперь его вырубили заключенные.

Грязный, крошечный полустанок. Конец ветки, надпись черной краской на стене: «Лесное».

Погнали по глубокой грязи, далеко, лагеря не видно, мы с Люсей идем, а многие сели в грязь, идти не могут, их согнали в кучку, посадили в грязь и поставили автоматчиков.

В лагере все так же, как и в предыдущих, но стоит он весело: на пригорке, а там солнце высушило грязь.

Понять, почему нас завезли в эту глушь, невозможно. Мы столько в этапе узнали: действительно пятьдесят восьмая освобождается; действительно в лагерях восстания, что же случилось именно с нами? Что нечаянно, вот так просто, нечаянно прихватили в эту тмутаракань вместе с бандитами? Бандиты в центре Европы действительно ни к чему, да и политических лучше держать от границ подальше... Тем более с Германией... Лагерь Левушки вывезли из Карелии чуть не в двадцать четыре часа на Печору, как только началась война...

Люся со мной не согласна. Тогда почему же? Зачем?

Что если Алеша уже на свободе! Его срок считается маленьким, до десяти лет сроки маленькие! Может быть, он мечется, ищет меня! Может быть, приехал в Шелуте! Может быть, встретился с лейтенантом!

Отсюда, чтобы связаться, нужны месяцы. Вызывают из карантина к начальнику, что же это еще за экспонат? Моего поколения, лет тридцать пять, майор, кабинет в приличном состоянии, сам тоже аккуратен, интересный, светлый, открытый, мужественный, высокий, видимо, занимается спортом, почему-то взволнован. И как удар: буду жива!

— Здравствуйте.

— Здравствуйте.

— Садитесь.

Выдавить из себя «спасибо» не могу.

— Знал о вашей судьбе, но представить себе не мог, что увижу вас здесь. У вас плохое состояние, может быть, вас положить в больницу подлечиться, это отсюда километров пять, у нас нет даже больничного питания.

— Я уже отошла.

— Карантин у вас уже кончается, барака для пятьдесят восьмой у нас нет, но есть бытовой, он чистый и светлый, там вам будет сносно...

От человеческого разговора нестерпимо больно.

— Какие-нибудь просьбы у вас есть?

— Связать меня с домом как можно скорее.

— С Горбатовым?

— Он от меня отказался.

Майор онемел.

— Из-за карьеры? О его любви к вам даже до нас дошли слухи. Кроме связи с домом больше ничего не нужно?

— Больше ничего из того, что вы можете сделать.

Вызвал надзирательницу.

Он фронтовик, видел все мои фильмы, а ведь кагэбэшники в кино не ходят, или он, как все, ходил на любую дрянь по нескольку раз и, конечно, смотрел «Ночь над Белградом». Мой поклонник, знает обо мне сплетни, может быть, я была с Горбатовым в его части на фронте, ошалело смотрит на меня, не отрывая глаз.

Кто-то из греков сказал, что красота должна быть богатой, иначе она становится предметом продажи. А свободной? Иначе она становится подневольной... Даже если она не такая уж и красота...

94

Я должна испить чашу до дна: пятьдесят восьмая — это пятьдесят восьмая, хорошая или плохая; бандитки — это бандитки, а это — огромный барак животных страстей. Бытовички, сидящие за какую-нибудь мелочь, крестьянки, молоденькие девушки, отсиживающие срок по приказу Сталина об опоздании на завод на десять минут, — все это смешано в клубок: если это голод, то один открыто, жадно

ест, а другой, голодный, не отрывая глаз, также открыто, унизительно подбирает крошки; если это холод, неудобства, то один в тепле и в удобстве, а другому холодно, неудобно, а самое отвратительное половые страсти: половина барака лесбиянки, до тошноты открытые, те, что в бантиках, изображающие из себя жен или любовниц, называются «ковырялками», а изображающие мужчин выглядят безобразно, стрижены почти наголо, в мужской одежде, носят имена Васек, Ванек, Костик, называются «коблами», худы до костей, потому что работают за себя и своих дам, говорят визгливым басом.

Какая же я идиотка, я только теперь поняла, почему никак не получалась дружба с Жанной там, в Джезказгане, — она, конечно, лесбиянка: один раз, когда меня в бараке совсем заели клопы и жара, Жанна предложила мне переночевать у них, в комнате врачей. Я, счастливая, завалилась вместе с ней в кровать и заснула мертвым сном, при подъеме я почувствовала какую-то странную атмосферу: Жанна, не заснувшая ни на минуту, с блестящими глазами и красным лицом, и четверо врачей, делающих вид, что они спят... Неужели же не только эти дикари, но интеллигентная Жанна могла себе позволить близость на глазах у всех... Неужели и Жанна с Нэди... Там, на Лубянке... Нет, нет и нет, Нэди этого не может... Клуб лесбиянок в Праге, куда меня повели специально посмотреть на них, — там меня ничто не шокировало, одеты элегантно, ни малейшего намека на их взаимоотношения...

Смотреть на все это не могу. С какой-то молодой девушкой, у которой от удивления вылезли из орбит глаза, обменяла свое нижнее место на верхнее. Конечно, теперь я для всего барака сумасшедшая, по-моему, и для Люси тоже, она осталась внизу, тем более что отдала за это место свою лучшую кофточку.

Открываю глаза, у моего лица — глаза в глаза — женщина лет тридцати, лицо обыкновенное, даже приличное, «кобел».

— Здорово, красючка, тебя приписали в мою бригаду, не трепыхайся, работенка не бей лежачего, буду давать кантоваться, посмотрела в конторе твою карту, по физике-то работала, была на лесоповале, у меня полегче, не тушуйся, девки в бригаде клевые...

Как выдержала до конца этот разговор, не понимаю, вылетела из барака, рыдания душат, вырываются потоком — это не истерика, истерика когда-то где-то была! Гнев! Протест! Восстание! Расстрел лучше! Папа! Баби! Хорошо, что вас расстреляли, вас бы убило это унижение, уничтожение души! И всё — этот психический выродок, упырь, он командует нацией — дьявол! Гитлер уничтожал евреев и коммунистов, Сталин уничтожает целые народы, интеллигенцию. Интеллигенция мозг нации, без мозга народ задохнется! И этот дьявол сам задохнется без интеллигенции.

Люся трясет меня за плечи, кричит.

— Очнитесь! Очнитесь!

— А?! Что?!

— С вами никогда такого не было! Вы же так погибнете!

Бунт! Восстание души! Душа не тело, она не дает себя убить! Она живет на девятый, на сороковой день, потом вечно! Как хорошо, что меня посадили: где бы когда бы в каком сне это могло присниться! Иван Грозный, Петр делали зло для добра, для процветания, а этот делает все для уничтожения! Арестованных миллионы и охранников миллионы, они вернутся в деревни с изуродованной душой! Крестьяне, рабочие вернутся домой по незакопанным трупам родных, близких, любимых — не людьми! Папа! Он же все это знал, он берег меня от понимания катастрофы! Все рухнет, но поздно! Уже четыре поколения станут отупевшими, не видящими, не слышащими, не понимающими! А блатные?.. Ведь их тоже изуродовали, их уже нельзя выпустить в мир, они понесут свою заразу детям, внукам, правнукам!

— Вы же должны беречь себя! Вы же дали слово написать книгу! А Алеша! А дети!

— Да, действительно должна.

Я рассмеялась.

— Все, оказывается, так просто — «должна».

95

Работа действительно выносимая. Выкапывать и корчевать пни. Но дорога! Всем дорогам дорога: из лагеря в низину, где, как в аду, месиво из грязи по колено, но теперь и она кажется пустяком — после дороги на Пуксе, по грудь в снегу, дороги по раскаленному песку в Джезказгане.

Идем. Через несколько шагов пот заливает лицо и не потому, что мы с Люсей совсем ос-

лабли, и закаленные, идущие рядом, дышат, как паровозы.

Бригадир Толик, она же в жизни Инесса, пока снисходительна к нам с Люсей, видя, что мы совсем слабы, но я потихоньку осваиваюсь, и к моим профессиям грузчика и лесоповальщика прибавляется землекоп и корчевщик. Лихо.

Люся узнала все о лагере: мы на границе с Коми, лагерь огромный, созданный по типу Каргополя и также давно, но в Каргополе железная дорога, «кукушка», а здесь глухомань, люди загнаны в бескрайние леса, пятьдесят восьмая тоже рассеяна по лесам, только над головой все то же солнце, голубое небо, русский Север, о котором я столько слышала, а теперь и знаю.

Подсохло, и по дороге можно думать.

Изводят мысли о Наташе: Зайца теперь в доме нет, Бориса тоже теперь нет, он Наташу любил, что будет с ней, не выгнали бы они ее из дома.

Как Тетя Варя перенесла наше свидание в лесу на грузовике.

Где Алеша, со мной его улыбка, руки, единственный поцелуй, глаза, полыхающие любовью, походка. Как он стоит на сцене, как играет... Вдруг я его потеряю! От этой мысли начинаю тихонько, про себя подвывать...

Как куклы из ящика шарманщика, около меня возникает пятьдесят восьмая. Культбригады ни в лагере, ни на лагпункте нет, по праздникам блатные «бацают чечетку» и поют воровские песни, что мы с Люсей и узрели в столовой в День Победы и ахнули, когда майор торжественно объявил, держа в руках телеграмму, что нашему лагерю присуждено переходящее Красное знамя за выполнение государственного плана — столько лет отсидев, мы и не знали, что выполняем государственный план.

Вызывают к майору.

Вхожу. Чистота, стол накрыт скатертью, завален едой, бутылки.

— Здравствуйте.

— Здравствуйте.

— Я решил пригласить вас к праздничному столу! Присаживайтесь! Ешьте! Что вы пьете?

— Спасибо, я не хочу.

— Ну уж прямо так и не хотите! Лиха беда начало! Есть даже торт! Домашний!

Молчу. Как он похож на Абакумова тогда на Лубянке, в его кабинете!

— Неужто не хотите! Вот уж прямо так! Этого не может быть!

Молчу. Майор уже в столовой был под хмельком.

— Вы что, боитесь меня? Я ведь это так! Из добрых побуждений.

Молчу. Подкатило к горлу — невыносимая, безобразная сцена. Пылающий страстью майор глуп, фальшив, жалок.

— С удовольствием съела бы все, что на столе, но только если бы я не нравилась вам.

Встала и ушла.

Только мы в очередной раз вступили с Люсей в «социальный спор», как к нам направилась Толик, и я очень расстроилась: Люся не из самосохранения, а убежденно работать на «них» не хочет и вообще работать не любит, воспитана балованной, и как только Толик отворачивается, Люся садится и отдыхает, и очень сердится на меня, и даже скандалит, что я «вкалываю» на «них», а я считаю, что я обязана работать для нас, чтобы за меня и на меня никто не работал, и, конечно, Толик все эти Люсины проделки видит, и сейчас придется выслушать унизительную сцену с наставлениями и попреками.

— Ну здорово! Поговорить надо, отойдем в сторонку! Ксиву я тебе принесла, прочла, конечно, а то с вами, контриками, запросто ни за что ни про что еще один срок намотают! Говорят, ты знаменитой артисткой была, в кино играла...

— Была артисткой.

— Да ты не бойсь! Баба ты, видать, хорошая, я смотрю за тобой, ко мне ты плохо относишься напрасно, я ведь здесь уже семнадцать лет, я немного младше тебя, первый срок десять лет за воровство, отец пил, мать блядовала, я убежала из дома, а второй срок досиживаю — приложила надзирателя за то, что надсмехнулся надо мной, а я еще девкой была, дали еще десять лет, вот досиживаю, и с Нэлей — наверное, тебе невдомек, а я ее люблю — освободимся, выберем мужика покрепче, Нэля родит, и будем мы жить семьей, а что пишут в ксиве ты не отказывайся, он тут главный по праздникам, его к нам в зону два раза приводили заниматься с нами, он тоже вроде из кино, я-то ведь в кино была два раза, еще в деревне, у меня ведь нет никого на свете, кроме Нэли, а в театре-то я вообще никогда не была, да на, читай ксиву-то, что непонятно, объясню.

Сердце мое разрывается от жалости, от бессилия помочь: Нэля эта — дрянь, я видела, как она вылавливает картошку из супа и съедает, чтобы Толик не увидела! Потаскуха, которая, выйдя за зону, сойдется с любым безносым сифилитиком! Что же тогда будет с Толиком!

«Здравствуйте! С печальным прибытием в наше лесное царство! Подтвердите, вы ли это действительно, потому что уйма сплетен, и я усомнился. Если это вы, не падайте духом, на общих работах мы вас не оставим.

Ваши коллеги и я индивидуально
Владимир Агатов».

Боже ты мой, а я и не знала, что и его арестовали, сама я с ним по работе не сталкивалась, но он из луковской команды, это он написал для Лукова «Темную ночь», «Шаланды, полные кефали» и считается хорошим поэтом-песенником, его шлягеры гуляют по городам и весям.

В бригаде паника — на пригорке появился верхом на коне майор. Толик раскрыла рот — никогда еще этого не было.

— Неужто чего-то на нас донесли!

Все кинулись валить пень в два человеческих роста, корни были уже откопаны.

Толик что-то прокричала диким голосом, и все вдруг от пня кинулись в стороны: оказывается, если пень не валится, то падает обратно на землю, и если не успеваешь отскочить, он тебя накрывает, я этого еще не знала, отскочить не успела и увидела над головой эту махину из грязи, которая валится мне на голову, вдруг чья-то рука схватила меня за шиворот и рванула из-под корня, который пролетел перед моим носом и шлепнулся в грязь: меня держит за шиворот майор на коне, а вся бригада так и стоит с раскрытыми ртами.

— Бригадир, что же ты не объясняешь новеньким, как себя вести!

Бедняга майор, он влюбился, он фронтовик, похож на человека, и мне его жалко, он начнет творить безрассудства.

96

Он и начал их творить: Володя добился, чтобы меня назначили художественным руководителем культбригады, с тем чтобы бригада начала работать, а майор меня не отдает, потому что я уплыву из-под его власти: культбригада репетирует на мужском лагпункте, и туда уводят на целый день, а может быть, и из ревности, не влюблюсь ли я в кого-нибудь, и только после приказа начальника политотдела лагеря майор сдался.

Мужской лагерь находится близко от полустанка, на который нас привезли, он комендантский, но управление всем лагерем и кагэбэшный жилой поселок где-то дальше.

Конвоиры с любопытством меня рассматривают — наверное, тоже показывали какой-нибудь мой фильм.

Иду сама не своя, волнуюсь, как тогда девочкой, выходя на сцену, в памяти обрывки воспоминаний, что же опять наделала, нужно было отказаться, придется ведь создавать театр с профессионалами — они ждут «заслуженную», за что схватиться, Охлопков, Берсенев, Собольщиков-Самарин, Станиславский... Уже вводят на вахту.

Перед вахтой вся бригада, Володя впереди, совсем не изменился, кинулись друг к другу, в голове туман, какая-то жуткая иллюзия той настоящей, человеческой жизни, все целуют руки, потом двинулись по трапу, заключенные расступаются, и я иду, как королева по выстланной дорожке. «Здравствуйте, здравствуйте, здравствуйте». Это стало традицией, сложившейся в лагерях, другой возможности показать свое уважение нет.

И закружилось, и завертелось! Сколько людей, не утерявших на каторге идей, таланта, профессионализма, какие артисты и какие люди!

Решаем сделать два спектакля: для драматических артистов спектакль «Огненный мост» Ромашова; для певцов и танцоров концерт-спектакль к празднованию юбилея воссоединения Украины с Россией.

Голова кругом: наш пленительный, пятидесятивосьмилетний музыкальный руководитель, полный, большой, седой профессор, декан Таллинской консерватории — Хейно Юлиусович заявил, что ему нужен хор, он задумал финал «Воссоединения» закончить хором из «Ивана Сусанина» «Славься, русский народ», волнуется, рассказывает на своем немыслимом русском языке, как и что он сделает интересно, талантливо. Но Володя, наш директор, он же администратор, он же завлит, он же связной с полковником, он же блюститель нравов в бригаде, отрезал: о хоре не может быть и речи, мы не имеем статуса театра, как в Воркуте или Магадане, а в культбригады пятьдесят восьмая допускается труд-

но, индивидуально, по распоряжению полковника, где же и как он сможет разыскать для нас в этих дремучих чащах соловьев и главное когда, а если даже и найдет, то ведь их надо переводить на наш лагпункт.

И все-таки всемогущий Володя добыл пропуска на наш и на сельхозный лагпункты, отобрал поющих девушек и привел к нам. У Хейно Юлиусовича начался сердечный приступ: проститутки, просто девки, да не просто, а приукрасившиеся до всех возможных пределов, чтобы произвести впечатление.

Как прекрасны вообще талантливые люди, а Хейно Юлиусович!.. Прослушав всех, он подходит ко мне и восторженно говорит, что есть голоса, слух, только просит меня вмешаться, чтобы его певицы не курили махорку, перестали так безобразно краситься, ругаться русским матом и не поднимали юбки выше колен, повернулся к Володе и серьезно сказал:

— Спасибо, Володья!

Все взорвалось смехом, шутками, аплодисментами.

А какой балетмейстер! Премьер Днепропетровского театра, в отличной форме, да еще и украинец, знает украинские танцы, хороводы; а скрипач Алексей Кузьмич — первая скрипка Театра Советской Армии; а пианист с хорошим аккордеоном; а Володя, который может достать все из-под земли, он сразу каким-то таинственным путем отослал Зайцу телеграмму и каким-то чудом задумал сделать мою фотографию; а художник — москвич, молодой, талантливый! Ну чем не театр!

И вершина всего — полковник, начальник политотдела лагеря, то, что рассказывает о нем Володя, неправдоподобно: интеллигентный старик, обожает искусство, делает все возможное и невозможное, чтобы нам помочь, кадровый офицер, воевал, ранен, очень больной, у него есть общее с тем полковником в кировской пересылке — оба они похожи не на кагэбэшников, а на настоящих офицеров.

Этот лагерь опять другой, и как я думаю, сюда загоняют не слишком усердных кагэбэшных начальников, наш похож на полковника с вологодской пересылки, да и жены этих полковников другие: одна даже глазами поздоровалась со мной, когда нас проводили мимо.

Нет Люси, как она мне сейчас нужна, как мне тоскливо и пусто без нее.

Наверное, бригадир, видя, как Люся работает, попросила Люсю из бригады списать, и ее отправили на какой-то далекий лагпункт. Володя хлопотал, чтобы ее перевести в культбригаду, но когда меня привели в лагерь, Люсино место было пусто — как горько, больно.

Я думаю, что в этот лагерь загоняют арестованных, работавших при немцах.

97

Тяжко и противно, я, оказывается, шуткой, пустяком могла все разрушить: жара адовая, я объявляю перерыв, чтобы все подышали воздухом, а лагпункт-то этот «ссученый», это значит, что воров в законе здесь нет и живут здесь обычной жизнью, выходят на работу, никакой поножовщины, заводят романы, мы с Володей стоим у барака, и вдруг вижу, что по зоне ходят женщины, только какие-то странные, театральные, уж не знаю, какими словами возможно описать их смешное безобразие: в платьица до колен, перешитые из лагерной робы, одеты здоровенные мужчины, на выбритой волосатой груди большое каре, заросшие мускулистые кривые ноги в носочках и тапочках, такие же руки — из коротких рукавов, волосы заплетены в косичку с лентой, просвечивает лысина, глаза, рот, брови, щеки накрашены немыслимыми красками на фоне иссиня выбритого лица. Не успела, к счастью, хихикнуть, как Володя сжал мою руку до боли и зашипел:

— Уберите улыбку, сделайте вид, что разговариваете со мной! Мне надо вам объяснить. Дело в том, что вы со своим незнанием, непониманием можете все развалить: что бы вы ни увидели, вы должны делать вид, что не видите; что бы ни услышали, не слышать и уж тем более не реагировать, это же мужской бандитский лагерь, они запросто, если вы им не понравитесь чем-нибудь, могут приговорить вас к смерти, и я вас не пугаю, такое уже было на моих глазах, и это не все — я вижу, как вы закрываете глаза на страстишки среди наших, а ведь если это дойдет до начальника режима, а он не такой, как полковник, нас всех разгонят, и я не хочу отвечать за вас перед людьми, перед человечеством, вы наивно, до детскости, не понимаете, что здесь совсем не шуточки, если вам неудобно делать нашим замечания, говорите мне...

Мне стало смешно.

— Сделаться вашей стукачкой?!

— Да! Чтобы мы вместе не полетели в тартарары! Я ведь все вижу, и там, где они не выходят за рамки возможного, я их не трогаю, вы же вообще закрываете глаза, и, когда меня нет, они распоясываются.

— Побойтесь Бога, Володя! Что они делают? Ну целуются! Да, сидят рядом! Но они же любят друг друга!

— Бросьте вы! Просто под нарами...

Я быстро отошла от него, но он бросил вдогонку:

— А нас с вами за это из бригады выкинут!

Гнус. У самого ведь такой же роман под нарами!

А что если Алеша был бы рядом... нет... нет... и нет!

Чувствую себя все хуже и хуже. Слабость, домой доводят под руки, как на Пуксе с лесоповала, бессонница, верблюды не помогают. Не могу понять, почему я одна во всем мире. Пустота и шевелящееся болото. Где все, уже июнь, от Зайца ничего, где Георгий Маркович, Лави, где Жанна, Софуля, Люся ведь где-то рядом, а я этого не чувствую. Я худа до безобразия, хотя оба лагеря меня подкармливают. Скоро генеральная репетиция, все как будто хорошо, полковник как только поправится, придет посмотреть. В нашей глухомани полная тишина, а всезнающий Володя куда-то пишет, говорит, что многие уже освободились, и он тоже скоро освободится. Где Алеша... Володя солгал, что послал телеграмму Зайцу, здесь неоткуда ее послать. В театре все замечательно — театр-то ведь возник, спектакль волнует, восхищает, и как все в жизни интересно: Хейно Юлиусовича нельзя узнать, помолодел, ему прислали из дома настоящий фрак, его певицы молятся на него, как на Бога, скромны, перестали краситься, курить, ругаться, они волосу не дадут упасть с его головы, ну как так может быть? Богдан Хмельницкий — удивительный, похож, нарочно такого не сыщешь, премьер Минского театра, красивый, талантливый, настоящая балетная труппа, гопак так отплясывают, что придется бисировать не раз; художник из ничего создал задник с изображением великого Киева, а когда хор запел «Славься, русский народ», сдавило горло, вся труппа из-за кулис поет вместе с хором...

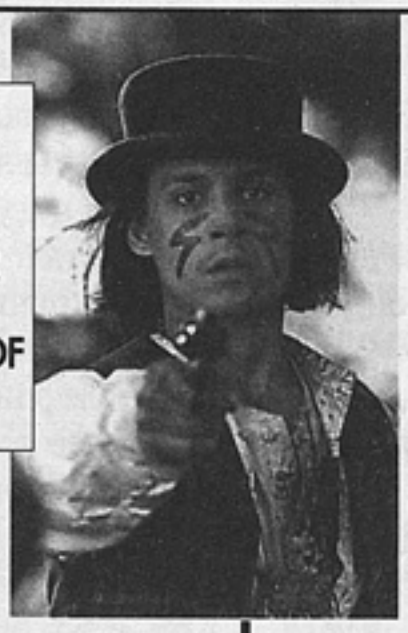
Господи! Ты столько раз спасал меня! Спаси, помоги, укрепи мою веру, мою надежду, любовь, волю!

Еще из-за ворот лагерной вахты кричат, машут телеграммой: «Поздравляем ты еще раз бабушка мальчик Володя ждем тебя домой посылку высылаем до скорой встречи любим целуем Заяц» — только бы не умереть от счастья.

Полковника не будет, он, оказывается, не просто болеет, а тяжело болеет, ему на фронте после ранения ампутировали ногу. Если бы это было возможно, я бы его расцеловала, он сделал столько добра.

В лагере, как выяснилось, две тысячи человек, и играть будем три спектакля.

Окончание следует



IK PREMIERE
DEAD MAN
ZARA ABDULLAYEVA.
THE BALL COMES TO THE PLAYER
JIM JARMUSH:
THROUGH THE LOOKING GLASS OF WATER

LYDIA S. MASLOVA.
X-GENERATION: TRUTH OF THE TOOTHLESS REALITY
Round-up of American films dealing with the young; the author argues X-generation bears no specific traits.

JON SAVAGE.
BOOMERS AND BUSTERS

IGOR MANTSOV.
ADVENTURES IN THE LAND OF DESIRES
Review of THE TENDERER (Russia — Kazakhstan).

JAMI BERNARD.
QUENTIN TARANTINO: THE MAN AND HIS MOVIES
Extracts from the book.

SERGEI VYUKOV.
A PROPOS TARANTINO
A debuting author on Tarantino as a script-writer.

DANNY BOYLE.
NEW GENERATION CHOOSES TRAINSPOTTING

NINA TSYRKUN.
SHITSPOTTING

AGNIES-KATRINE POIRIE.
WILL TRAINSPOTTING APPEAR A CLOCKWORK ORANGE OF THE 90-IES?
A set of stuff tackling TRAINSPOTTING: interview with director Danny Boyle and articles by Russian and French critics.

SERGEI KUZNETSOV.
THREE COLOURS OF DOOM'S DAY GENERATION

GREGG ARAKI:
YOU'VE DREAMT A NIGHTMARE...
Portrait of the cult film-maker followed by scraps from his Internet press-conference.

YURI GRYMOV:
I AM A CREATOR...

NATALYA SIRIVLYA.
SCHOOL FOR SMART
Art director of the ad-agency PREMIER SV interviewed and commented by IK critic.

TV-RESONANCE
KIRIL RAZLOGOV
usheres in a new rubric with his round-up
INTERACTIVE TV ON FRIDAY, THE 13-D.

OKSANA BOCHAROVA,
YAKOV SHCHUKIN.
MINI-TEXT OF YOUNG PEOPLE'S GRAFFITI
Young sociologists analyze psychology of mural inscriptions.

I.POLUEKHTOVA.
STUDY FOR PORTRAIT
Russia's young and cinema from sociological point of view.

DMITRY BYKOV.
PS TO THE UNWRITTEN
Journalist, critic and poet — all in one reflects on his generation.

VLADIMIR BIBIKHIN.
APOCALYPSE
A noted Russian philosopher ponders over contemporary aspects of eschatology.

VITAUTAS ZHALAKIAVICHUS.
WHAT WE KEEP SILENCE ABOUT?
Summing up interview of the well-known director, gone Nov. 1996, whose death provoked a flood of interest to his creation anew.

SEMYON LUNGIN.
SHADOWS OVER PAVEMENT. FEAST OF PASSING DAYS
Memorial to a noted script-writer including his unknown poems plus an essay on Victor Nekrasov.

TATYANA OKUNEVSKAYA.
TATYANA'S NAMEDAY
Next instalment of memoirs of the star of the 30-40-th.

GORDON

«ГОРДОН» —

независимая видеостудия,

располагающая собственным профессиональным аудио- и видеооборудованием, позволяющим осуществить полный цикл работ по созданию видеопродукции вещательного качества.

На фирме работает персонал творческих и технических специалистов, имеющих более чем 10-летний опыт работы в области экранной рекламы, что позволяет видеостудии изготавливать:

престижные видеоролики, направленные на создание положительного образа организации-заказчика;

рекламные видеоролики товаров и услуг;

музыкальные видеоклипы;

репортажные материалы о выставках, симпозиумах, презентациях, пресс-конференциях;

перемонтажные видеофильмы из материалов собственной видеотеки.

Рекламные фильмы могут быть выполнены в технике видеомонтажа и в технике компьютерной графики.

Одновременно фирма может предоставить полный комплекс услуг по обеспечению видеопроекционной аппаратурой зрелищных мероприятий.

Тел.: (095) 250–83–48,
fax: (095) 254–98–07 (для «Гордон»)

КИНО. XXI ВЕК

Цифровые технологии полностью преобразили не только стиль нашей работы, но и жизнь. Дома цифровое аудио стало весьма распространенным с тех пор, как около десятка лет назад появились компакт-диски (CD), а сегодня появление новых стандартов и технологических компонентов обещает быстрое и повсеместное развитие цифрового видео. С появлением цифровых технологий пришла интерактивность и способность редактировать видео так же, как мы редактируем на современных компьютерах текст, графику и звук. Российской фирмой «Традиция» разработана и освоена технология создания видеокомпакт-диска (Video CD) и начато производство серий компактов культурно-исторической тематики («Императорские дворцы», «Троице-Сергиевская Лавра», «Храм Христа Спасителя», «Русский Авангард»). В 1996 году стали выпускаться видеодиски из серии шедевров российского золотого кинофонда. В коллекцию вошли фильмы: «Белое солнце пустыни», «Здравствуйте, я ваша тетя!», «Берегись автомобиля» и многие другие, которые могут проигрываться на широкой базе инсталлированных компьютеров и новых моделях бытовых компакт-диск проигрывателей (CD-I проигрывателей)

Художественные и образовательные фильмы

	Цена $
The Trinity St.Sergius Lavra 1CD	22
Russian Imperial Palaces 1CD	22
Обыкновенное чудо 2CD	22
Человек с бульвара Капуцинов 2CD	21
Здравствуйте, я ваша тетя! 2CD	22
Тот самый Мюнхгаузен 2CD	21
Белое солнце пустыни 2CD	21
Камасутра. Искусство любви	25
Калина красная 2CD	22
Мимино 2CD	22
Маленькие трагедии 4CD	36
Берегись автомобиля 2CD	21
Жестокий романс 2CD	22
Ширли-мырли 2CD	23
Маски в армии 2CD	24
Маски на именинах 2CD	22

CD-I — это развлекательная и информационная система, проигрывающая данные, записанные в цифровом формате на компакт-диске. Проигрыватель CD-I подключается к телевизору или к компьютерному монитору, а также к стерео-аудиосистеме. CD-I — первая мульти-медийная технология, предназначенная для массовой аудитории. На дисках CD-I могут размещаться игры, энциклопедия, образовательные и презентационные программы и видеофильмы высококачественного аудио.

Если вас заинтересовали технологии XXI века,
звоните по тел. (095) 425-34-11; 425-53-11.
Email: postmaster@tradition.msk.ru
НПФ Традиция

ТЕЛЕКАНАЛ

АСТ

**80 градусов в.д.,
частота 4025 Мгц**

**Аудитория — 55 млн. человек
Россия + СНГ + Балтия**

Вещание — 18 часов в сутки: с 7.00 до 01.00

Мы всегда готовы к сотрудничеству и рассмотрим интересные совместные проекты и предложения

129226, Россия, а/я 3, ул. С.Эйзенштейна, 8/1, офис 3,7. Т/ф. (095) 181–01–54

GLOBAL Telecom

ПЕЙДЖЕРЫ

8 моделей

обслуживание от $ 19.95

Всегда с Вами!

MOTOROLA NEC PHILIPS

СОТОВЫЕ ТЕЛЕФОНЫ

ОТ $ 345

NOKIA GSM ERICSSON SONY

ШИРОКИЙ ВЫБОР АКСЕССУАРОВ

МТС

Москва, Пушкинская пл., Страстной б-р, д.4, оф.90

т.: 956-9889 (многоканальный)

РАСШИРЯЕМ ДИЛЕРСКУЮ СЕТЬ !

Столешников пер., 6, т.: 229-7458, 229-7095
Тверская, 10, т.: 292-2255, 292-5181, 292-1333
Б.Полянка, 22, т.: 238-8455, 238-8023
Ветошный пер., 11, т.: 298-0311
Никитский б-р, 12, т.: 290-6199
Чистопрудный б-р, 12А, т.: 916-9330, 916-9331
Б.Дмитровка, 13/8, т.: 229-3807
Серпуховская, 5/6, т.: 237-0098, 236-1416

19 МАР 1997

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА

Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (ГОСКИНО РОССИИ),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Ирина ЗАХАРОВА
Татьяна ИЕНСЕН
Раиса КАРМАЗИНОВА
Людмила МИШУНИНА
Елена ПЛОТКИНА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Дмитрий ДЕМСКИЙ

Компьютерная верстка
Ирина НИКОЛАЕВА

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51,
151-37-79
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru

Отдел рекламы:
Тел.: (095) 215-20-88

Сдано в набор 24.12.96
Подп. к печати 5.02.97
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л. 15,1

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ
№ 01632 от 7.10.92
Заказ 30

ОАО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1997